

نقش پارنگ رنگ

(مطالعات غالب)



اسلوب احمد انصاری

Meer Zaheer Abass Rustmani

غالب انسٹیٹیوٹ، نئی دہلی



PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



نقش ہائے رنگ رنگ

(مطالعاتِ غالب)

اسیلوب احمد انصاری



غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

(جملہ حقوق محفوظ)



1797 - 1997

نقش ہائے رنگ رنگ

مصنف	:	پروفیسر اسلوب احمد انصاری
سال اشاعت	:	۱۹۹۸ء
اہتمام	:	شاہد ماہلی
قیمت	:	ایک سو پچاس روپے (Rs. 150/-)
مطبع	:	عزیز پرنٹنگ پریس، دہلی



غالب انسٹی ٹیوٹ

ایوان غالب (ماتاسندری لین) نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

مقدمہ

غالب انسٹی ٹیوٹ جس کے زیر اہتمام پروفیسر اسلوب احمد انصاری صاحب کی کتاب ”نقش ہائے رنگ رنگ“ چھپی ہے، ایک اہم علمی و ادبی ادارہ ہے جس کے اولین مقاصد کے پیش نظر یہ ادارہ غالب پر ہر سال ایک بین الاقوامی سمینار منعقد کرتا ہے جس میں ہندوستان اور بیرونی ممالک کے غالب شناس جمع ہوتے ہیں، یہ سلسلہ برسوں سے جاری ہے اور اس لحاظ سے کوئی اردو۔ فارسی کا ادارہ اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا، اسی ادارے کے تحت برسوں سے ایک علمی و تحقیقی مجلہ غالب نامہ سال میں دو بار شائع ہوتا ہے، اس مجلے کے تعلق سے غالب پر کافی وسیع سرمایہ بروئے کار آیا ہے، امسال مجلے کے منتخب مقالات کے دو ضخیم مجموعے شائع ہوئے ہیں، ایک تنقیدات کے نام سے، دوسرا تحقیقات کے عنوان سے، یہ دونوں مجموعے قدر کی نگاہ سے دیکھے جا رہے ہیں۔

ہمیں بڑی مسرت ہے کہ پروفیسر اسلوب احمد صاحب نے ادھر غالب پر جو مقالے لکھے ہیں اور جن میں سے اکثر غالب نامے میں بھی شائع ہوئے ہیں ان کا ایک وسیع مجموعہ غالب انسٹی ٹیوٹ میں اشاعت کے لئے عنایت کیا ہے، اس کا عنوان نقش ہائے رنگ

رنگ ہے جو غالب کے ایک شعر سے ماخوذ ہے، حق یہ ہے کہ جس طرح غالب کا کلام نقش ہاے رنگ رنگ کا حامل ہے، پروفیسر اسلوب احمد صاحب کا زیر نظر مجموعہ بھی اسم با مسمی ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری بر صغیر کے چوٹی کے نقاد ہیں، اردو کے علاوہ ان کا شمار انگریزی کے بڑے نقادوں میں ہوتا ہے، موصوف اردو و انگریزی کے علاوہ کئی اور زبانوں میں استادانہ مہارت رکھتے ہیں، فارسی توایم۔ اے تک پڑھی ہے، اور خانگی طور پر کئی سال عربی سیکھتے رہے ہیں اور اب اس زبان میں اتنی دستگاہ بہم پہنچا لی ہے کہ عربی کے کلاسیکی ادب سے کماحقہ استفادہ کر سکتے ہیں۔

انصاری صاحب علم و ادب کے بڑے خدمت گزار ہیں، وہ اپنے طور پر محض ادب کی خدمت کے لئے دو رسالے نکالتے ہیں، ایک انگریزی میں، دوسرا اردو میں، پہلا بین الاقوامی حیثیت کا حامل ہے اور اردو کا رسالہ نقد و نظر کے نام سے بر صغیر کے ممتاز رسالوں میں شمار ہوتا ہے، ان دونوں رسالوں کی اشاعت منفعت کے بجائے ذاتی خسارے کی موجب ہے، مگر انصاری صاحب ہیں کہ ہمت نہیں ہارتے۔

انصاری صاحب کے زیر نظر مجموعہ: نقش ہاے رنگ پر مجھے کچھ لکھنا نہیں، اس کی قدر و قیمت کا اندازہ تو قارئین کرام ہی لگائیں گے، البتہ اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ اس کتاب میں غالب کے فکر و فن کا بھرپور تجزیہ ملتا ہے، زیادہ مقالات میں ان کی شاعری پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے، اس کے علاوہ غالب کے دو مشہور نقاد حالی اور بجنوری کے طریقہ کار پر سیر حاصل بحث ملتی ہے، اس پر مستزاد یہ کہ انصاری صاحب نے اس کتاب کے دو مقالوں میں غالب کو اقبال اور مومن کی شاعری کے تناظر میں پیش کیا ہے، غالب کو اپنی فارسی شاعری پر بجا طور پر فخر تھا، اور اردو شاعری ان کے بقول ابتدائی کوشش کے مثل تھی، لیکن ان کی فارسی شاعری اہل نظر کو اپنی طرف متوجہ نہ کر سکی، اسلوب صاحب نے ایک مقالے میں ان کی فارسی شاعری پر بحث کی ہے اور یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ وہ عرفی، ظہوری، نظیری وغیرہ سے جو مغل دور کے چوٹی کے شاعر تھے کسی طرح کم نہ تھے۔

اس لحاظ سے نقش ہائے رنگ رنگ ایک جامع کتاب ہے جس میں غالب کے فکر و فن پر نہایت عالمانہ گفتگو سامنے آئی ہے، لیکن اس گفتگو کا یہ منشا ہرگز نہیں کہ غالب پر جتنا لکھنا تھا لکھا جا چکا، اور اب اس پر مزید لکھنے کی گنجائش نہیں، یہ نقطہ نظر نہایت غلط اور گمراہ کن ہے، ہر بڑے فنکار کی فکر میں آنے والے ادوار کی پرچھائی ملتی ہے، اور غالب تو عظیم فنکار تھے، ان کے کلام میں مستقبل کی پرچھائی قدم قدم پر پائی جاتی ہے اور انہیں اس کا بخوبی احساس بھی تھا ورنہ وہ کیوں کر کہتے: شہرت شعر م بگیتی بعد من خواہد شدن یا میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں، یہی احساس مستقبل کے نقاد کی توجہ کا طلب گار ہو گا اور یہ سلسلہ صدیوں تک جاری رہے گا، شیکسپیر کو دیکھئے ابھی تک اس کے کلام کی پرکھ کا سلسلہ سارے عالم میں جاری ہے، اور مدتوں جاری رہے گا، ہمیں اس بات کا یقین ہے کہ غالب کے کلام کی بھی پرکھ کا سلسلہ مدتوں جاری رہے گا۔ اور آنے والے ادوار میں وہ ایسے ہی مقبول رہیں گے جیسا آج ہیں۔

”نقش ہائے رنگ رنگ“ اردو کے تنقیدی ادب میں اہم اضافہ ہے، ہمیں امید ہے کہ یہ کتاب غالب کی مقبولیت بڑھانے میں اہم رول ادا کرے گی۔ اور اسی وجہ سے اس کی پذیرائی کی بھی بڑی توقع ہے، غالب انسٹی ٹیوٹ اس کتاب کو شائع کر کے اردو دنیا کی ستائش کا بجا طور پر مستحق قرار پاتا ہے۔

نذیر احمد

وائس چیرمین، غالب انسٹی ٹیوٹ

ایوان غالب، نئی دہلی

پیش لفظ

برسوں کو محیطِ کلامِ غالب کے مطالعے نے ذہن کے سامنے یہ سوال لا کھڑا کیا کہ غالب کی شعری فطانت کے وہ کون سے عناصر ہیں، جن کی روشنی میں ان کی عظمت کی خاطر خواہ طور پر توجیہ کی جاسکتی ہے۔ اس سال غالب کی ولادت کو دو سو سال پورے ہو جائیں گے۔ ان کی عظمت کو ان کے اپنے دور میں بھی بلاتامل اور حتمی طور پر تسلیم کیا گیا تھا، اور اس کے بعد بھی مسلسل کیا جاتا رہا، مولوی محمد حسین آزاد کے آبِ حیات، میں طمطراق کے ساتھ استاد ذوق کی برتری ثابت کرنے کی کوشش کے علی الرغم۔ غالب کی تحسین شناسی کے سلسلے میں غالباً سب سے پہلا مضمون میر مہدی مجروح نے لکھا تھا۔ اس وقت سے لے کر آج تک ان کی شاعری کا مختلف اور متضاد نقطہ ہائے نظر سے محاکمہ کیا گیا ہے۔ جس کے نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ اس سے اس امر کا ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ کلامِ غالب کی اندرونی توانائیاں اتنی وافر ہیں کہ وہ ابھی تک بحدِ کمال حیطہ امکان میں نہیں لائی جاسکی ہیں۔ ہر دور کے اہل دانش و بینش غالب کو ان معیاروں پر پرکھنے کی سعی کرتے رہے ہیں جو انہیں دستیاب

تھے۔ غالب کے اپنے تاریخی سیاق و سباق میں تفوق اور برتری کا واحد معیار لسانیاتی ہنر مندی اور حسن و خوبی کو سمجھا جاتا تھا۔ اور اسی سے منسلک مضمون آفرینی اور جدت طرازی کا ملکہ۔ اور ان سب کو مشرقی شعریات میں مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ لیکن حرف و معنی کا اندرونی طور پر جو گہرا رشتہ ہے اور شاعری کا استعاراتی اسٹرکچر جس طرح زندگی اور زمانے میں شاعر کی بصیرت کو ملفوف رکھتا ہے اور شعری اظہاریت کے شیون جتنے ان گنت اور متنوع ہیں یہ سب نظروں سے اوجھل ہی رہے۔ ہمارے اپنے دور میں مدت تک ایک قوی رجحان یہ بھی رہا کہ کلام غالب کی تعبیر و تفسیر طبقاتی کشمکش اور پیداواری قوتوں کے تفاعل کی روشنی میں بھی کی گئی۔ در آنحالیکہ یہ امر متیقن ہے کہ اپنے ذہن اور مزاج کے اعتبار سے غالب طبقہ اشراف سے تعلق رکھتے تھے اور انہیں عوامی شعور اور جدوجہد کے ادراک سے دور دور کا بھی تعلق نہیں تھا۔ آج کے محاورہ گفتگو میں، اور یہ محاورہ گفتگو-MULTICUL-TURISTS اور NEW HISTORICISTS اور مارکسزم میں عقیدہ رکھنے والوں نے وضع کیا ہے، ادبی کارنامے "SOCIAL ENERGIES" کی تخلیق ہوتے ہیں۔ ادبی سیاق و سباق میں "SOCIAL ENERGIES" اسی طرح کا ایک UNQUANTIFIABLE عفر ہے۔ جیسا کہ فرائڈ کا "LIBIDO" دوسرے اگر پیداواری رشتے ہی فنی ادبی کارناموں کو وجود میں لانے کے ذمے دار ہیں، تو یہ رشتے اور یہ "SOCIAL ENERGIES" غالب ہی کے سلسلے میں کیوں اتنی گراںمائیگی، ثروت اور ندرت کے ساتھ ظاہر ہوئیں، مومن، ذوق اور غالب کے دوسرے معاصرین کے سلسلے میں کیوں نہ ہوئیں۔ MULTICULTURISTS اور NEW HISTORICISTS کے ہاں مارکس، FOUCAULT اور بارتھ کا (جس نے مصنف کے انتقال کا اعلان کیا تھا) ایک ملفوبہ ملتا ہے۔ البتہ غالب کے ہاں دو دنیاؤں کے روبرو ہونے کا ایک واضح احساس پایا جاتا ہے ان کے باطن پر یہ منکشف ہو چکا تھا، کہ جس تہذیب کی اقدار کی وہ پاس داری کرتے تھے اور جو انہیں حد درجے عزیز تھیں، وہ اضمحلال و انتشار کے دہانے پر پہنچ چکی تھیں اور دوسری تہذیب جو اس کی جگہ لینے والی تھی اس کی نمود

کی کر نہیں سامنے افق پر پڑنی شروع ہو گئی تھیں۔ غالب اتنے ذی شعور ضرور تھے کہ وہ ماضی کے ازکار رفتہ ہونے کے احساس کے باوجود نہ اسے کلیہً رد کر سکتے تھے، اور نہ اس سے چمٹے رہنا چاہتے تھے۔ لیکن وہ ان تبدیلیوں کا بہ طیب خاطر خیر مقدم کرنے کے لئے آمادہ تھے۔ جو ان کی نظروں کے سامنے ابھر رہی تھیں۔ پیرایہ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان کا سروکار سیاسی حیوانِ ناطق سے اتنا نہیں تھا، جتنا کہ وہ انسانی صورتِ حال سے دلچسپی رکھتے تھے۔ یہی ان کی سائیکی پر براہِ راست اثر انداز ہوتا تھا۔ دراصل غالب کی دلچسپی تاریخِ نیا آئیڈیولوجی سے اتنی نہیں تھی، جتنی اس صورتِ حال سے جس میں انسان بلا تاریخِ تخصیص اور جبریت کے ملوث اور گرفتار ہے۔ وہ انسانی صورتِ حال کے تماشائی بھی تھے اور اسے اپنی فکر و تامل کا محور بنانا بھی جانتے تھے۔ ان کے لئے زندگی ایک مسئلہ نہیں تھی، بلکہ ایک سری حقیقت تھی۔ وہ صرف انعکاس یا دستاویزی شہادت کے قائل نہیں تھے۔ بلکہ عملِ تقلیب ان کے لئے ایک شعری جبلت کا درجہ رکھتا تھا۔ یہ بھی ایک دلچسپ امر ہے کہ جس کسی ادبی شہ پارے میں سیاسی یا سماجی شعور کی جھلک سطح پر نظر آئے، اس صورت میں کہ ہم اسے آسانی کے ساتھ FORMULATE کر سکیں، تو سمجھ لیجئے کہ اس کے پخت و پز میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ یعنی اس میں وقوعاتِ حقیقت EVENTS OF REALITY اور لسانی درد و بست کے مابین مکمل انضمام پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ غزل کی موزکائناات میں سخت گیر مطابقت کو پہچاننا دشوار کام ہے۔

غالب نے اپنے خطوط میں اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ فارسی زبان کے اسرار و غوامض ان کی رگِ جاں میں اس طرح پیوست ہیں، جیسے فولاد میں جوہر۔ چنانچہ عرفی، ظہوری، طالبِ آملی، بیدل، حافظ اور نظیری، ان سب کی آوازوں کی گونج ان کی فارسی غزلوں میں کم و بیش فرق کے ساتھ سنائی پڑتی ہے۔ لیکن جہاں تک غالب کے اردو کلام کا تعلق ہے اس میں ان سب پر مستزاد ہندوستان کے فارسی اساتذہٴ سخن کے اثرات بھی بڑی حد تک جذب ہوئے ہیں۔ اسے صرف فارسیت کے غلبے کا نام دینا ناروا سی بات ہے۔

دوسرے بڑے اور ممتاز شاعروں کی طرح غالب نے بھی روایتی سانچوں کی شکست و رخت کے بعد اپنے لئے نئے سانچے وضع کئے۔ یہ ایک ایسی نادر تخلیق ہیں جنہیں آپ متقدمین یا معاصرین کی طرف بازگشت یا ان کے اثرات کا نتیجہ نہیں کہہ سکتے۔ خیال کے تعمق اور زبان و بیان کی خوبی کے اعتبار سے غالب نے اپنے اردو اور ایک حد تک فارسی کلام میں ایک ان دیکھی غیر متوقع اور غیر متصور کائنات آباد کی ہے۔ جو بیرونی اور خارجی حقیقت کا پر تو نہیں، بلکہ اس کے متوازی اپنا وجود رکھتی ہے۔ آج ان کی مقبولیت کا راز اس امر میں مضمر ہے کہ ان کے ذہنی رویے کم و بیش ویسے ہی ہیں، جنہیں بیسویں صدی کا ساختہ پرداختہ انسان اپنے تئیں قابل اطمینان سمجھتا ہے یہ ایک استبعادی حقیقت ہے کہ غالب ایک طرف فارسی اور اردو شعری روایت کے پیش نظر قبول شدہ پابندیوں سے انحراف نہیں کرتے، اور دوسری جانب وہ حقیقت کو اس نقطہ نظر سے بھی دیکھنا پسند کرتے ہیں، جو موجودہ دور کے انسان کے ذہنی جھکاؤ اور میلان سے مطابقت رکھتا ہے۔ ان کا ذہن ہر طرح کے تصورات اور ایقانات کے لئے ایک شاہراہ عام ہے۔ ان کی شاعری میں ہمیں انسان اور کائنات کا ایک کلی یعنی TOTAL میج ملتا ہے۔ ایک ایسی یکتا تصویر جسے تخیل کی آنکھ دیکھ سکتی اور اسے خوش آمدید کہہ سکتی ہے۔ وہ صرف رنگ تماشا باختن ہی کے قائل نہیں ہیں، زندگی کی آگہی اور عرفان کے بھی طلبگار نظر آتے ہیں۔ شیکسپیر کی طرح آفاقیت اور ہمہ گیری ان کی شاعری کے متن پر جلی حروف کی طرح نمایاں ہیں۔ ایک نادر جمالیاتی قدر ہی ان کی بڑائی کا واحد اور ممتاز عنصر ہے۔

اسلوب احمد انصاری

علی گڑھ ۲۰/ دسمبر ۱۹۷۷ء

انتساب

محَبِ مَکَرَمِ نَوَابِ رَحْمَتِ اللّٰہِ خَالِ شِروانی کے نام

فہرست مضامین

نمبر	عنوان	صفحات
1-	غالب کا فن	9
2-	کلام غالب کا ایک رخ	72
3-	غالب کی شاعری میں استعارے کا عمل	110
4-	غالب کا فارسی کلام	136
5-	مثنوی ابر گہر بار کا ایک پہلو	187
6-	مثنوی چراغ دیر: ایک مطالعہ	201
7-	مومن اور غالب: نکتہ سنجی کے دو انداز	219
8-	غالب اور اقبال: مشترک شعری محرکات	245
9-	غالب: استفہام کی شاعری	275
10-	غالب کی تشلیک	291
11-	غالب کی شاعری میں شعلے کارز	304
12-	دو غزلوں کا تجزیاتی مطالعہ	324
13-	خطوط غالب میں ”نفس“ کی پرچھائیاں	336
14-	حالی اور نقد غالب	360
15-	بجنوری اور نقد غالب	378
16-	غالب کی جستجوئے حقیقت	395

غالب کا فن

رمز شناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد محرم آنست کہ رہ جز بشارت نرود
 ہر چند غالب کی ہمہ گیر فطانت نے اپنی نمود کے لیے فن کے مختلف سانچوں کو آزمایا
 اور برتا لیکن ان کی شاعری کا عطر اور اس کا جوہر ان کی اردو اور فارسی غزلوں میں بکھینچ آیا
 ہے، اور انہی میں ان کے خون جگر کی کشید، ان کی شخصیت کی تب و تاب ملتی ہے۔ غزل بہت
 کٹر صنف سخن ہے اور اس کے آداب سخت ہیں، لیکن انہی ضابطوں اور بندشوں کے اندر رہ
 کر اور بساط غزل کی تنگ دامانی کا مستقل شعور رکھنے کے باوجود غالب کے فکر و احساس کی
 تراوش ہمیں ان کی غزلوں میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ غالب کی غزلیں ہشت پہلو تگینے ہیں،
 جن سے معنی و مفہوم کی شعاعیں پھوٹتی ہیں اور ان شعاعوں میں الوان مختلفہ کی جلوہ سامانی نظر
 آتی ہے۔ غالب نے اپنے فکر و وجدان کو فروغ بخشنے کے لیے جن ذہنی روایات کا سہارا لیا
 ہے اور غزل کی داخلی بنیاد پر ان روایات کو جس طرح اپنے کلام میں سمویا ہے، وہ فی الوقت
 ہمارے لیے موضوع بحث نہیں، البتہ یہ اشارہ کرنا بے محل نہ ہو گا کہ ان کی شاعری کی نمایاں
 خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہمیں محسوس فکر ملتا ہے۔ غالب کے ہاں باضابطہ فکری نظام کی
 تلاش عبث ہے۔ وہ زندگی کے جلوہ ہائے صدف رنگ کی تصویر کشی کرتے اور زندگی کے متعلق

مختلف اور بعض اوقات متضاد انداز ہائے نظر کو ہمارے اندر ابھارتے ہیں۔ ان انداز ہائے نظر کو ہم ان کے سیاق و سباق سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ فن اور فکر کو ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے جانچنے کا نظریہ بہت مبتدیانہ ہے۔ کیونکہ یہ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے اور ایک غیر منقسم اکائی کو جنم دیتے ہیں۔ ادب اور شاعری میں مجرد فکر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس کے لیے ہمیں علوم کی طرف توجہ مبذول کرنا چاہئے۔ فکر فن ہی کے توسط سے پڑھنے والے تک پہنچتا ہے اور مجرد فکر اور محسوس فکر کے درمیان امتیاز کرنا ضروری ہے۔ اول الذکر فلسفے اور سائنس سے مخصوص ہے موخر الذکر کی جو لا نگاہ ادب اور شاعری ہیں۔ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ فنی وسائل غیر اہم یا ثانوی درجہ رکھتے ہیں، وہ ایک قسم کے مغالطہ ذہنی کا شکار ہیں اور ادب کی منفرد حیثیت اور اس کے وسیفہ خاص سے ناواقفیت کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔ دوئم درجے کے شاعروں کے ہاں یا تو محض الفاظ و تراکیب کی نظر فریب تزئین و آرائش ملے گی یا خیالات اور تصورات فن کے ساتھ شیرو شکر نہ ہونے کی وجہ سے توجہ کو اپنی جانب کھینچیں گے۔ اول درجے کے ادب میں فن وسیلہ بھی ہے اور انجام کار بھی۔ فکر کی موثر ترسیل کے لیے فن ہی سب سے دل کش معمول (Medium) ہے اور اس لیے اس معمول ہی کے ذریعے فکر کی اہمیت کو متعین کرنا چاہئے۔

غالب کی اردو اور فارسی شاعری میں ایک بنیادی فرق ہے اور وہ یہ کہ فارسی غزل میں انہوں نے زیادہ تر روایت کی پاسداری کی ہے اور مروجہ اسالیب کو ہمواری، سہولت اظہار اور احساس تکمیل کے ساتھ برتا ہے اور اردو میں اس آزاد روی بلکہ اجتہاد کا ثبوت دیا ہے، جو شاعر صرف اپنی ہی زبان کے سلسلے میں دے سکتا ہے۔ یہاں قدم قدم پر خیالات کے کوندے لپکتے ہیں، اور فن کے نت نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ ارسطو نے استعاروں کی ندرت اور تازگی کو شاعر کی فطانت کی دلیل قرار دیا ہے۔ استعارہ کی بنیاد اس مماثلت پر ہے، جو ذہن بدرکات کے درمیان تلاش کرتا اور متعین کرتا ہے۔ اس سے بیان میں بلاغت جلوہ

گر ہوتی ہے اور علامتیں واضح اور روشن ہو جاتی ہیں۔ استعارہ حسی تجربے کی پہچانی کیفیت کو بروئے کار لاتا اور خیال کی وضاحت کرتا ہے۔ گویا اس میں بیک وقت تجربے کا پہچان اور بیان کی صفائی پائی جاتی ہے۔ جدید لسانی نظریے کے مطابق استعارہ وہ وسیلہ ہے جس کے ذریعے حسی کائنات اور ہمارے احساسات ایک زبان پالیتے ہیں۔ دراصل استعارہ ایک فنی تدبیر ہی نہیں بلکہ ذہنی طریق کار کی بھی غمازی کرتا ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ شاعر کا اولین اور سربلج رد عمل ہے جس کے ذریعے تخیل حقیقت کا انکشاف کرتا ہے اور یہ انکشاف پڑھنے والے کے ذہن کو منور کرتا چلا جاتا ہے۔ گویا یہ محض تمثیل کاری کا کرشمہ ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ استعارے کے عمل میں ایک لطیف اور غیر محسوس عنصر منطق کا بھی ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہو گا کہ جس نقطے پر تمثیلی (Analogical) اور منطقی (Logical) اعمال مل جاتے ہیں وہیں استعارہ وجود میں آتا ہے۔ استعارے کی تخلیق وجود کے اس احساس یگانگت پر مبنی ہے جو ذہن اشیاء کے درمیان اولین رد عمل میں محسوس کرتا ہے اور اسی لئے استعارے کا کوئی سچا بدل تجویز نہیں کیا جاسکتا۔ بہ الفاظ دیگر استعارہ ایک مکمل اور قطعی بیان ہے۔ ذہن جب النفس و آفاق کی جاہد پکائی کرتا یا اعراض اور کیفیات (Accidents and Attributes) کی دنیا کی حد بندی کرتا یا تجربے کی کائنات میں انضباط پیدا کرنا چاہتا ہے تو اسے فوراً استعارے کی تلاش ہوتی ہے۔ ایک طور سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ٹامانوس اور جانی بوجھی اشیاء کے درمیان جو چیز ارتباط پیدا کرتی ہے وہ استعارہ ہی ہے۔ اس کی بدیہی خصوصیت ایجاز اور جامعیت ہے۔ اس طرح استعارہ رمز آفریں بن جاتا ہے اور جذبے اور اندرونی تجربے کی دیدہ زیب، مرتعش اور اشارت سے لبریز تصویریں کھینچتا ہے۔ اس کے استعمال کا لازمی نتیجہ وہ مبہم سی اکساہٹ ہے جو پڑھنے والے کے ذہن میں حقیقت کی تفہیم کے سلسلے میں پیدا ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران دو واضح قسم کی صلاحیتیں بروئے کار آتی ہیں۔ ایک حسی بصیرت اور دوسرے وجدانی ادراک۔ اول الذکر کا

کام حیاتیاتی رد عمل کو محسوس اور گوارا شکل میں پیش کر دینا ہے اور موخر الذکر کا کام ایک نوع کی روحانی فہم کو تقویت پہنچانا۔ استعارے کا تعلق موخر الذکر سے ہے۔ اس کا مقصود اصل حقیقت کی تصویر کشی نہیں، بلکہ حقیقت کی تہہ در تہہ وچیدگی اور اس کی وسعت کو اجاگر کرنا ہے۔ یہاں تاثرات ایک دوسرے کے بالمقابل نہیں رکھے جاتے، بلکہ ایک دوسرے میں جذب کر دیئے جاتے ہیں جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، استعارے کے ذریعے ان بے نام روحانی کیفیات کو اظہار کی گرفت میں لایا جاسکتا ہے، جن سے شاعر کے ادراک کو براہ راست واسطہ پڑتا ہے اور اسی لیے استعارے میں ایک طرح کی بے ساختگی پائی جاتی ہے، یعنی ادراک و احساس کے عمل اور اس کے اظہار کے درمیان نامانی وقفہ بہت قلیل ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ استعارے میں اس کے دو اجزائے ترکیبی کے درمیان جنہیں آئی اے رچرڈس نے (TENOR) اور (VEHICLE) کا نام دیا ہے، بہت گہرا تعلق ہوتا ہے اور وہ ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس کھل و ابھل، اس ناقابل شکست وحدت اور تطابق کو نمایاں کرنا ہی دراصل استعارے کا اصل وظیفہ ہے۔ غالب کے یہاں استعارے کی چند مثالیں دیکھئے :

جہاں چیت، آئینہ آگہی

دل گذر گاہ خیال سے و ساغر ہی سہی

دشت پہ میری عرصہ آفاق تنگ تھا

دریا زمیں کو عرق انفعال ہے

مینائے سے ہے سر و نشاط بہار ہے

بال تدرود جلوہ موج شراب ہے

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب

شیشہ سے سروہنر جو بہار نغمہ ہے

از گداز یک جہان ہستی صبحی کردہ ام
 آفتاب صبح محشر ساغر سرشار ما
 اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
 اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے
 حتائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی
 ددام کلفت خاطر ہے عیش دنیا کا
 اہل بیش نے بہ حیرت کردہ شوخی ناز
 جوہر آئینہ کو طوطی بسمل باندھا
 موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
 ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا
 چشم ما روشن کہ اس بے درد کا دل شاد ہے

دیدہ پرخوں ہمارا ساغر سرشار دوست
 غالب کے کلام میں نہ صرف استعاروں کی افشاں چنی ہوئی نظر آتی ہے بلکہ
 تشبیہات کی رنگارنگی بھی جگہ جگہ اپنی بہار دکھاتی ہے۔ استعارہ اور تشبیہ میں بہ جز اس کے
 کوئی فرق نہیں کہ استعارے میں جو اشارہ پنہاں ہوتا ہے وہ تشبیہ میں وضاحت اختیار کر لیتا
 ہے۔ دونوں کی بنیاد مماثلت پر ہے۔ استعارہ شاعر کے ذہن کی دین اور فطری رد عمل ہوتا
 ہے، تشبیہ میں خود شعوری کا ایک عنصر داخل ہو جاتا ہے دونوں کے استعمال کا مقصد ایک ہی
 ہے، یعنی مماثلت کو اجاگر کرنا اور خیال کی ترسیل کے لیے ایسی فضائیاں کرنا جو بہ آسانی قابل
 قبول ہو۔ یہاں تاثر اور تمثیل میں بعد زمانی استعارے کی نسبت زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے
 استعارہ جس سرعت کے ساتھ ذہن کو منور کرتا ہے وہ تشبیہ کے سلسلے میں ممکن نہیں۔ یہاں
 ذہن کو شروع ہی سے ایک سکون یافتہ انداز میں آگے بڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ کلاسیکل یا دراز

تشبیہ میں یہ کیفیت اور زیادہ پائی جاتی ہے، اور یہ بڑے رقبے کو محیط ہوتی ہے۔ عموماً تشبیہ کا استعمال نظم یا بیانِ شاعری میں زیادہ ہوتا ہے، استعارہ یا تشبیہ دونوں ہی میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ وہ لازمی طور پر بھری نہیں ہوتیں ان کا حسیاتی ہونا کافی ہے۔ استعارے میں اچانک پن اور نئے پن دونوں کا احساس ہوتا ہے۔ استعارہ غزل سے مخصوص ضرور ہے، لیکن تشبیہات بھی غزل کے سولہ سنگار میں شامل ہیں۔ تشبیہ ایک لطیف تاثر کو بیدار کرتی ہے اور ہمیں اپنے گرد و پیش پر بار بار نظریں ڈالنے پر آمادہ کرتی ہے۔ غالب کے ہاں تشبیہات میں جو تازگی اور طرنگی ہے اور وہ ندرت بیان میں جس طرح مدھ ہوتی ہیں، اس کا ثبوت مندرجہ ذیل مثالوں سے ملتا ہے، جن میں خیال اور تاثر کے نئے گوشے سامنے آئے ہیں:

چو غنچہ جوش صفائے تش زبالیدن

دریدہ برتن نازک قبائے بکھش را

از ہر بن مو چشمہ خوں باز کشادم

آرائش بستر ز شفق ے کنم امشب

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زریا

موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یاد کر وہ دن کہ ہر یک حلقہ تیرے دام کا

انتظار صید میں اک دیدہ بے خواب تھا

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا

آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے

میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغ ناتما

ہنوز اک پر تو نقش خیال یار باقی ہے
 دل افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا
 فروغ شعلہ خس یک نفس ہے
 ہوس کو پاس ناموس وفا کیا
 یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحہ دہشت
 نقش پا میں ہے تپ گرمی رفتار ہنوز
 بسکہ وہ چشم و چراغ محفل اغیار ہے
 چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع ماتم خانہ ہم
 غنچہ ناگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
 بو سے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں
 سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
 رو برو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا
 مضمون وصل ہاتھ نہ آیا مگر اسے
 اب طائر پریدہ رنگ حنا کہوں
 حلقے ہیں چشمائے کشورہ بسوئے دل
 ہر تار زلف کو نگہ سرمہ سا کہوں
 دزدین دل ستم آمادہ ہے محال
 مرگاہ کہوں کہ جوہر تیغ قضا کہوں
 شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
 شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

دائم الجس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد

جاننے ہیں بیتہ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

شوق دیدار میں گر تو مجھے گردن مارے

ہو ننگہ گل گل شمع پریشاں مجھ سے

بیاں کیا کیجئے بیداد کاوش ہائے مژگاں کا

کہ ہر یک قطرۂ خوں دانہ ہے تسبیح مرہاں کا

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرد و صنوبر

تو اس قد دل کش سے جو گلزار میں آوے

سیاہی جیسے گر جائے دم تحریر کاغذ پر

مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

ہے آرمیدگی میں نگوہش بجا مجھے

صبح وطن ہے خندۂ دندان نما مجھے

دل و دیں نقد لا ساقی سے گر سودا کیا چاہے

کہ اس بازار میں ساغر متاع دست گرداں ہے

شمار سب مرغوب بت مشکل پسند آیا

تماشائے بیک کف بدون صد دل پسند آیا

نگوہش ہے سزا فریادی بیدار دلبر کی

مبادا خندۂ دندان نما ہو صبح محشر کی

میکدہ گر چشم مست ناز سے پاوے شکست

موئے شیش دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے

ایک منفرد فنی تدبیر جو غالب کے ہاں کہیں کہیں مستعمل ہوئی ہے، رمزِ بلیغ (CONCEIT) ہے۔ استعارے اور تشبیہ کی طرح اس کا مدار بھی مماثلت کے اس احساس پر ہے، جو ذہن مختلف اشیاء کے درمیان دریافت کرتا اور نمایاں کرتا ہے۔ ایک طور سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ رمزِ بلیغ وہ استعارہ ہے، جسے طوالت دی گئی ہو۔ مگر ظاہر ہے کہ وہ طویل یا دراز تشبیہ نہیں ہے، اس کے سوا کچھ اور بھی ہے۔ ڈاکٹر جانسن نے اس کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ غیر مماثل اشیاء میں مماثلت کی تلاش ہے یعنی ایسے انمل، بے جوڑ اور دور افتادہ مدرکات میں، جن میں بظاہر کوئی نقطہ اتصال نہ ہو، مخفی مشابہتوں کی نشان دہی کرنا شاعر کی ژرف نگاہ کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ اس سے ذہن میں ایک فراخی اور کشادگی پیدا ہوتی ہے، اور ہم احساس حیرت کے ساتھ اشیاء کے ان مختلف پہلوؤں کو بے نقاب دیکھتے ہیں، جن کی طرف ذہن کبھی منتقل نہ ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہاں تخیل کا وہ عمل، جو شعری مواد کی قلب مابیت کرتا ہے، حافظے کی بنیاد پر رونما ہوتا ہے اور نظر کے سامنے وسیع رقبے پر پھیلے ہوئے مدرکات یا ذہن میں پیوستہ یادوں اور نقوش کے درمیان ایک اندرونی وحدت کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ سب منتشر ساز و سامان شاعر کی قوت عقیدہ کے ذریعے شعور کے مرکزی نقطہ پر جمع کر دیا جاتا ہے اور اس میں شاعر کی دور بین نظریں ایک ربط پنہاں کو متعین کرتی ہیں۔ اس ربط میں صحت قطعی کا ہونا اتنا ضروری نہیں، جتنا کہ اس کا جائز ہونا۔ اس میں ذہن کی دراکی ضرور نمایاں ہوتی ہے اور مماثلت رمزِ بلیغ اسی وقت بنتی ہے، جب ہم دو مدرکات کے درمیان اختلاف کا احساس رکھنے کے باوجود ان کی اندرونی وابستگی کو مان لیں۔ یہ عمل پڑھنے والے کے ذہن کے درپہوں کو کھولنے میں ضرور مدد دیتا ہے۔ رمزِ بلیغ کے استعمال کی تہ میں کائنات میں مطابقات (CORRESPONDENCES) کا نظریہ چھپا ہوا ہے، یعنی یہ کہ کائنات میں وابستگیوں کا یہ وسیع جال وجود کے تعدد اور تنوع کو ایک وحدت میں ڈھال دیتا ہے۔ چونکہ خود کائنات میں یہ مطابقات موجود ہیں، لہذا شاعر مختلف مدرکات اور ان کے باطنی آہنگ کے

درمیان بھی ان مطابقت کی جستجو کرتا ہے۔ اور اس پورے عمل میں اسے اپنے تخیل کی تنگ و تاز پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے۔ عام آدمی کی نظریں تجربے کے خلفشار اور اس کی جزویت میں کسی نظم کو نہیں تلاش کر سکتیں، لیکن شاعر کے ذہن و ادراک میں، اس کی حساس اور پیچیدہ نفسیاتی تنظیم کی وجہ سے بظاہر متضاد تجربات ایک کلیت (TOTALITY) میں ڈھلتے رہتے ہیں۔ اس سے تخیل کی برائی اور اس کے اثر و نفوذ کی صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ رمز بلوغ کے استعمال سے شاعر کی غایت تصویروں کا پیش کرنا نہیں بلکہ شعر کی بساط کو وسیع کرنا ہے۔ یعنی تاثر خیال اور جذبے کے متنوع لوازمات کو، جو ایک دوسرے سے براہِ عمل دور ہیں، آپس میں منطبق کرنا۔ اس سے قاری کے ردِ عمل میں احساس حیرت کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ اور اسی کے اثر سے ذہن میں ایک نوع کا تناؤ بھی پیدا ہوتا ہے، لیکن یہ تناؤ زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا۔ تناؤ کے ساتھ ہی یا اس کے فوراً بعد ایک فشار کی کیفیت بھی پیدا ہوتی ہے اور یہی دراصل کامیاب رمز بلوغ کا آخری ردِ عمل بھی ہوتا ہے۔ اگر اس فنی صفت کو غیر ذمہ داری کے ساتھ برتنا جائے اور ذہن اور تخیل دور از کار تماثل (ANALOGIES) کے استعمال کا عادی بن جائے تو یہ کوشش مضحکہ خیز ثابت ہوگی اور ردِ عمل میں احساس حیرت، ندرت یا انکشاف کی تحریک کرنے کی بجائے ناگوار ذہنی ورزش کو دعوت دے گی۔ ایسی صورت میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا مقصد اولین تجربے کے مختلف گوشوں کو، ان کے تضاد کے باوجود، بے نقاب کرنا نہیں ہے، بلکہ اپنی طبعی اور جدت پسندی کی نمائش کرنا ہے۔ غالب کے ہاں رمز بلوغ کے کامیاب اور موثر استعمال کی چند مثالیں دیکھئے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

کانغزی ہے چہرہ ہر ہیکر تصویر کا

کاد کاد سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ

صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

یاس و امید نے ایک عرصہ میدان مانگا
 عجز ہمت نے ظلم دل سائل باندھا
 مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
 خاتمہ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا
 دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
 اس چراغاں کا کون کیا کارفرما جل گیا
 چھوڑا مہ نخب کی طرح دست قضا نے
 خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا
 نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
 سفیدی دیدہ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر
 ہیکر عشاق ساز طالع نا ساز ہے
 نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے
 چہرے کے ہیں جنم آئینہ برگ گل پہ آب
 اے عندلیب وقت وداع بہار ہے
 نہ پوچھ سینہ عاشق سے آب تیغ نگاہ
 کہ زخم روزن در سے ہوا نکلتی ہے
 نہ آئی سطوت قاتل بھی مانع میرے نالوں کو
 لیا دانٹوں میں جو تنکا ہوا ریشہ نیستان کا
 رحم کر ظالم کہ بود چراغ کشتہ ہے
 نبض بیمار وفا درد چراغ کشتہ ہے

آخری شعر کے پہلے مصرعے میں انسانی ہستی کی ناپائیداری کے لئے ”چراغ کشتہ“ کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سودا کی محبت کی نبض کو بجھتے ہوئے چراغ کے دھوئیں کے مماثل ٹھیرایا ہے۔ ان دونوں مصرعوں میں جو رمز پوشیدہ ہے اور جس سے شعر کی تعمیر میں فائدہ اٹھایا گیا ہے، وہ یہ ہے کہ اطباء مریض کی ڈیوٹی نبض کو نبض دودی کہتے ہیں۔ یہاں طب کی اصطلاح بجھتے ہوئے چراغ کا دھواں اور انسانی زندگی کی ناپائیداری اور محبت کا تجربہ، جو بظاہر آپس میں کوئی ربط نہیں رکھتے، ایک وحدت میں سمو دئے گئے ہیں، رمزِ بلخ کے ذریعے متخالف اور متضاد تجربے ایک دوسرے میں خلطِ مطہ ہوتے رہتے ہیں اور قطعی غیر متوقع انکشافات کا باعث بنتے ہیں۔ غالب کی نجی زندگی میں اس کش مکش کو بوا دخل ہے، جو ان کی پنشن کی واگذاشت کے معاملے سے متعلق ہے، انہوں نے اس سلسلے میں جو صوبتیں برداشت کیں، جس طرح دورِ دراز کے سفر کیے، اپنی مقصد پر آری کے لیے انہیں اپنی سطح سے جس حد تک نیچے آنا پڑا، عدالتوں کا انہیں جو تلخ تجربہ ہوا اور اس قضیے نے انہیں برسوں امید و بیم کی جس حالت میں رکھا، ان سب کے نقوش ان کی زندگی کے متن پر ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غالب جیسے شاعروں کی ایک خصوصیت وہ ذہنی لچک بھی ہے، جس کی وساطت سے ان کا تخیل تجربے کی ایک پرت (LAYER) سے دوسری پرت کی طرف بہ آسانی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہاں ایک غزل کے چند شعر درج کئے جاتے ہیں، جن میں غالب نے محبت جیسے شدید منفرد تجربے کو عدالتوں میں حاصل شدہ تجربات سے آمیز کر کے پیش کیا ہے:

پھر کھلا ہے در عدالت ناز

گرم بازار فوج داری ہے

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر

زلف کی پھر سررشتہ داری ہے

پھر کیا پارہ جگر نے سوال
ایک فریاد آہ و زاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہ عشق طلب
اشک باری کا حکم جاری ہے
دل و شرکاء کا جو مقدمہ تھا

آج پھر اس کی رو بکاری ہے
یہ امر غور طلب ہے کہ اس غزل کے پہلے آٹھ شعر شدید قسم کے داخلی جذبے کی
عکاسی کرتے ہیں۔ یہی نہیں، بلکہ ان کا مرکز و محور محبت کے تجربے کی باز آفرینی ہے، اور یہ
تجربہ ماضی کے دھندلکے سے بار بار جھانک رہا ہے۔ نویں شعر سے ایک عمومی رنگ ابھرتا
ہے، یعنی ذاتی اور غیر ذاتی کی آمیزش سے دو مختلف قسم کے تجربات میں ایک ہم آہنگی یا
وحدت پیدا کی گئی ہے۔ اس سے تخیل کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس انتقال
ذہنی کا بھی جو مزید بلوغ کے استعمال سے شاعر ہمارے رو بہ دلاتا ہے۔

عالم کے فن کا اہم ترین پہلو، جو ان کی فکر سے براہ راست متعلق ہے، ان کے ہاں
شعری پیکروں کا استعمال ہے۔ شعری پیکر کی سہل ترین تعریف تو یہ ہے کہ یہ تجربے کے سیاق و
سباق میں نقوش یا کیفیات کا مصوٰر بیان ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے اور یہ کہنا بڑی حد تک درست
بھی ہے کہ شعری پیکر جذبات اور احساسات کی باقیات کی تصویر کشی ہے، یعنی جذبات،
احساسات اور ارتعاشات ذہنی و روحانی کو رنگ، آواز یا خوشبو کے پیکر سے متعلق اور مربوط
کیے بغیر انہیں اظہار کی گرفت میں لانا ممکن نہیں۔ دراصل حقیقت انہی علائق کے تانے
بانے کا نام ہے اور شعری پیکر کا استعمال محض کمال فن کی دلیل نہیں، بلکہ حقیقت کے عرفان کا
ایک بہت ہی لطیف اور موثر وسیلہ بھی ہے۔ اس کائنات میں ہر شے ایک دوسرے سے
متعلق ہی نہیں، ایک دوسرے میں پیوست بھی ہے۔ اشیاء کے درمیان تعلق اور رابطے کی

لوحیت یا اشیاء اور جذبات و احساسات کے درمیان نقطۂ اتصال، ان دونوں کو شعری پیکری کے ذریعے متعین کیا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ بخوبی ظاہر ہے کہ شعری پیکر صرف مفرد الفاظ یا تراکیب کے دروبست سے ایک سحرکارانہ فضا کی کو وجود میں نہیں لاتا، بلکہ اس سے گنبدِ معنی کا طلسم بھی کھلتا ہے اور فن کار زندگی کے حلق اپنے بنیادی رویے اور اپنے نظام اقدار کو بھی بسا اوقات اسی کے ذریعے پڑھنے والوں تک پہنچاتا ہے۔ گویا شعری پیکر نظم یا غزل کے نام و پود میں ایک کلیدی حیثیت کا حامل ہے۔

عالم کی شاعری کا پس منظر ایک زوال آمادہ تہذیب اور اس سے متعلق سماجی اور فکری نظام ہے سیاسی اور معاشرتی اعتبار سے یہ ایک افرا تفری اور بے چینی کا دور تھا۔ پرانا نظام حیات و اقدار اس وقت ایک کالبد بے جان معلوم ہوتا تھا، اور نئے نظام کی، جس کے اندر تازہ لہو کی گردش محسوس ہوتی تھی ابھی صرف شعاعِ اولیں ہی افقِ نظر پر قمرِ قراری تھی۔ یعنی جس سماج کے غالب ایک نمائندہ تھے، وہ ایک تہذیبی دور ہے پر پہنچ چکی تھی اور ایک گہری، یک لخت اور بنیادی تبدیلی کی طلب گار تھی۔ ایسے انقلابی دور میں جب زندگی کا شیرازہ بکھر رہا ہو اور تہذیبی ادارے ہر لمحہ شکست و ریخت سے دوچار ہوں، شاعر کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے طور پر ایک ذہنی اور تخیلی تحفظ کا حصار تعمیر کرے۔ وہ بیرونی خلفشار کے بالقابل ایک اندرونی نظم پر زور دیتا ہے، گویا ایک معنی میں تخیل کی کائنات، خارجی حقائق کی کائنات کے رویہ ایک بدل پیش کرتی ہے۔ غالب نے اپنی بعض غزلوں اور قطعات میں شاعرانہ شدت کے ساتھ، لیکن سنبھلے ہوئے لہجے میں، جس سے فنی قدرت کا پتہ چلتا ہے، اس سیاسی زوال اور ابتری کے احساس کو لفظ و صوت کا جامہ پہنایا ہے جو ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی صورت میں ظاہر ہوا تھا۔ لیکن ظاہر ہے کہ ادب محض زندگی کی عکاسی نہیں کرتا، بلکہ تخلیقی عمل زیادہ مثبت طور پر اور مختلف شکلوں میں سامنے آتا ہے۔ غالب کے شعری پیکروں میں جو توانائی، تہ و داری اور معنی آفرینی ہے، وہ ان کے افکار کی صلابت اور احساسات

کی تہذیب اور پختگی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ان کی تخلیق کائنات میں محض اوپری رنگینی اور رعنائی نہیں، بلکہ اندرونی حکمی اور تہومندی بھی ہے اور یہ ان کے احساس جمال، بیدار قوت فیصلہ اور تخیل کی دور رسی اور ہمہ گیری کی چٹل کھاتی ہے۔

عالمیہ کہنا صحیح ہو گا کہ غالب کے ہاں عقل اور جذبے یا توانائی کی موجودگی کا بیک وقت احساس ہوتا ہے۔ مثلاً ”ابر گہوار“ میں انہوں نے عقل کے تخلیقی تعامل اور شیرازہ بندی کی صلاحیت کو نئے نئے زاویوں سے سراہا ہے۔ لیکن غالب جذبے کی توانائی اور تخلیقی قوت کے بھی اسی قدر قائل ہیں۔ یہ توانائی یا جذبہ زندگی کے نہاں خانوں میں مچلتا رہتا ہے۔ یہ بے تابی کا مظہر اور ممکنات کا سرچشمہ ہے اسے ایک بیج سے تشبیہ دے سکتے ہیں، جو وجود کے رحم میں پرورش پاتا ہے۔ یہ ایک ایسی پراسرار قوت ہے جو لمحہ بہ لمحہ اور ہر روپ میں اپنا اظہار کرتی رہتی ہے، اور کسی کے دہائے نہیں دب سکتی۔ یہی ہمارے عزائم کے لئے قوت نو فراہم کرتی ہے۔ اسی کی مدد سے ہم اپنے لیئے خوابوں کے جال بنتے ہیں اور یہی ہمارے وجود بیکراں کو اپنے شانوں پر اٹھائے رکھتی ہے۔ عقل فرومایہ اس کی نفی کرتی ہے اور اسے کچل دینا چاہتی ہے۔ لیکن اس کی جو شش طبعی کے مقابلے میں عقل کو منہ کی کھانی پڑتی ہے۔ ہر قسم کا تخلیقی ارتقاء اسی سے وابستہ ہے اور ہمارے مقاصد کے صنم اسی سنگ و محشت سے تعمیر کئے جاتے ہیں۔ اقبال اسے عشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالب نے اس کے لیئے ”شوق“ اور ”تمنا“ کے پیکر تراشے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ ہے وہی تخیل، پر جوش، غیر مختتم، پراسرار قوت، جس سے سوز و ساز زندگی قائم رہتا ہے :

جذبے بے اختیار شوق دیکھا جاہیے

سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

شوق ہر رنگ رقیب سرو ساماں لکلا

قیس تصویر کے پردے میں بھی عیاں لکلا

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا
 گھر میں محو ہوا اضطراب دریا کا
 طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
 چوں گرد فرد ریخت صدا از جس ما
 ہر ذرہ خاک و تو رقصاں بہوایت
 دیوانگئی شوق سرانجام ندارد
 خوشا آوارگی گر در نورد شوق پر بند
 تبار دامن شیرازہ مشت غبار ما
 ساغر جلوہ سرشار ہے ہر ذرہ خاک
 شوق دیدار بلا آئینہ سماں نکلا
 ہے چشم تر میں حسرت دیدار سے نہاں
 شوق حنا گیسو دریا کہیں جسے
 شوق ہے سماں طراز نازش ارباب عجز
 ذرہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا
 ترکناز صر صر شوق توام از جا رود
 ورنہ پاخود پاس ناموس خبارے داشتیم
 ہزار قافلہ آرنو بیاباں مرگ
 ہنوز محمل حسرت بہ دوش خود آرائی
 وہ تشنہ سرشار تمنا ہوں کہ جس کو
 ہر ذرہ چہ کیفیت ساغر نظر آوے

جام ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
 کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے
 ہوں میں بھی تماشا کی نیرنگِ تمنا
 مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے
 دیر و حرم آئینہ تکرارِ تمنا

دامادگئی شوق تراشے ہے پناہیں
 زندگی کے اضطراب اور اس کے ہولے میں بیست اس بے پناہ شوریدگی کو غالب
 نے طرح طرح سے برتا ہے۔ شوق اور تمنا کی بلاخیزی بھیں بدل بدل کر ظاہر ہوتی ہے۔ کہیں
 نگواری کی دھار اس کے سینے سے باہر نکلی پڑتی ہے۔ کہیں قیس و فور شوق میں اپنے پیرہن کو تار
 تار کس رہتا ہے۔ کہیں دریا کا بے پناہ اہال قطرے میں محو ہو کر دل میں تنگی شوق کا استعارہ بن
 جاتا ہے۔ سفر کا شوق ایسا لامتناہی ہے کہ گھنٹی کی آواز گرد کی طرح جھڑ جاتی ہے۔ لیکن سفر ختم
 نہیں ہونے پاتا۔ شوق کے لیے عتاق گیسو کی ترکیب غالب کے علاوہ شاید ہی کسی نے
 استعمال کی ہو۔ دل میں جب شوق کا غلبہ ہوتا ہے تو ذرے میں صحرا جیسی وسعت اور قطرے
 میں دریا کی سی بے پایانی پیدا ہو جاتی ہے۔ تمناؤں سے بھرا ہوا دل وہ پیمانہ ہے جس سے
 کائنات کو ناپ سکتے ہیں۔ تمناؤں کی سرشاری کی وجہ سے ہر ذرہ میں ساغر کی گردش نظر آتی
 ہے۔ کائنات کا ہر ذرہ ایک مضطرب پیکر ہے اور یہ غالباً انسانی قلب کی تپش اور حرارت ہی
 ہے جو اس طرح عکسِ افکن ہوئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پوری کائنات ایک نیرنگِ تمنا
 ہے اور انسان اس مظہر کا تماشا کی ہے۔ گویا تمناؤں کی برآری اس کا مقصود اصلی نہیں۔ اور
 کبھی کبھی یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ دیر و حرم کی حیثیت ان پناہ گاہوں جیسی ہے جہاں
 انسان اپنی دامادگئی شوق کی وجہ سے کچھ دیر سستانے کے لیے بیٹھ گیا ہے اور نہ شوق اور تمنا

کا کارواں تو ہم سرگرم سفر ہی رہتا ہے۔ اور اس کی کوئی منزل آخری منزل نہیں۔

”وحشت“ ”جنون“ اور ”مستی“ غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں استعمال کئے گئے ہیں۔ یہ نیم صوفیانہ اصطلاحات ہیں اور اس پہچان یا جذب و کیف کے مماثل ہیں، جنہیں ایک ترکیب (DIONYSIAN STATE) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان سے غالب کے ذہنی رویے کا بھید کھلتا ہے۔ زندگی کے راز ہائے سربستہ کی پردہ داری محض عقل کے ذریعے ممکن نہیں، جب تک کہ ہمارے انداز نظر میں کسی قدر وحشت اور ربودگی کی آمیزش نہ ہو اور اس سے مراد زندگی کے بارے میں ایک جذباتی نقطہ نظر سے ہے۔ غالب یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ کائنات کے اسرار اور پیچیدگیوں کو ہم تخیل اور جذبے ہی کی مدد سے اپنے ادراک کی گرفت میں لاسکتے ہیں۔ کیونکہ عقل ہمیں محض تحلیلی اور تسلسلی طریق کار کو برتا سکتی ہے، جس سے ہمارے مسائل پوری طرح حل نہیں ہو سکتے۔ جنون اور مستی کی یقینی رہنمائی ہمیں چشم زدن میں حقائق حیات کا انکشاف بخشتی ہے، اور عالم اور معلوم کے درمیان سے حجابات کے پردے اٹھا دیتی ہے۔ وحشت کے معنی محض شاعرانہ پراگندگی نہیں، بلکہ جذبے کے طوفان میں ڈوب جانے کے ہیں۔ اس طوفان میں ڈوب کر جب انسان ابھرتا ہے، تو اس کے مشاہدے اور عرفان کی نہ صرف تطہیر ہو جاتی ہے، بلکہ ان کی گہرائی اور گیرائی میں بھی معتد بہ اضافہ ہو جاتا ہے :

یک قدم وحشت سے درس دفتر امکاں کھلا

جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

جستیم سراغ چمن عخلہ بہ مستی

درگرد خرام تو رہ افتاد گماں را

چہلویں گل جنوں تازیم از مستی چہ ی پری

گسترن دارد از صد جا عنان اختیار ما

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادی خیال
 تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
 سیماب پشت گرمی آئینہ دے ہے ہم
 حیراں کئے ہوئے ہیں دل بے قرار کے
 یہاں پہلے شعر میں ”درس دفتر امکاں“ سے مراد عالم موجودات کی حقیقت ہے۔
 جس کے لیے وحشت یا جذباتی نقطہ نظر ایک کنجی کی حیثیت رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے
 اجزائے دو عالم کی شیرازہ بندی ممکن ہے۔ آخری شعر میں سیماب اور دل بے قرار میں تعلق
 ظاہر ہے، اور دل آئینے کی مانند ہے، کیونکہ دونوں عکس انگن ہیں۔ اسی دل بے قرار سے وہ
 حیرانی پیدا ہوتی ہے جو عرفان کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ غالب زندگی کی طرف ایک غیر
 پابند رد عمل کے قائل ہیں۔ ”نشاط“ اور ”جنون“ زندگی کی چہل پھل میں اس شرکت کی
 طرف بھی اشارہ کرتے ہیں، جو ذہنی انبساط پیدا کرتی ہے، جو مذہب اور اخلاق کی کڑی روک
 ٹوک کی حریف نہیں ہوتی، جو مادی مظاہر سے لطف اندوزی میں کسی ذہنی پس و پیش کو راہ
 نہیں دیتی۔ یہ انداز نظر ”تماشا“ کے نقش سے منسلک اور مربوط ہے، اور دونوں ایک
 دوسرے کو سہارا دیتے ہیں :

نشاط ہستی حق دارد از مرگ اہم غائب
 چراغم چو گل آشاہد نسیم صبح گاہاں را
 تازگی شوق چیت ؟ رنگ طرب رجس
 چہ ز خوناب چشم رشک ارم داشن
 ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
 نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

رنگ ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
 دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم کشادہ سے
 بختے ہے جلوۂ گلِ ندق تماشا غالب
 چشم کو چاہئے ہر رنگ میں وا ہو جانا
 تا کجا اے آگہی - رنگ تماشا باخشن
 چشم وا گردیدہ آغوش وداع جلوہ ہے

”نشاط ہستی حق“ غالب کی رائے میں ہمیں موت سے محفوظ رکھنے کا واحد طریقہ ہے۔ یعنی موت تو مبرم ہے لیکن اگر موت کا احساس ذہن پر ہر دم مستولی رہے تو ندق ہنگامہ ہستی بے معنی ہو کر رہ جائے۔ اس حقیقت کا ایک اور پہلو بھی غالب کی نظر سے مخفی نہیں ہے، یعنی یہ کہ اگر حیات دوام انسان کے لیے مقدر ہو جائے تو نشاط کار میں یہ تعیل بھی ختم ہو جائے گی۔ گویا درازی زیست کا امکان کشاکش غم دوراں اور اس سے متعلق نشاط کی کیفیت کو ہم سے چھین لے گا۔ چوتھے شعر میں غالب ہمیں بالواسطہ طور پر زندگی کے تماشے کو بھرپور نظروں سے دیکھنے کی ترغیب دلاتے ہیں۔ زندگی انسانی اعمال کی جولا نگاہ بھی ہے اور خارجی کائنات کے بے پناہ حسن اور اس کی رنگارنگی کا بحد کمال مشاہدہ اور اس پر غور و فکر بھی ضروری ہے۔ ”جلوۂ گل“ مظاہر فطرت کے لیے ایک لطیف استعارہ ہے۔ غالب ترک لذات کی تعلیم نہیں دیتے بلکہ ان کا اصرار ہے کہ ہم اپنے حواس کو ”آنکھ اور کان کی اس عظیم کائنات“ کے لیے کھلا رکھیں جو ہمارے گرد و پیش پھیلی ہوئی ہے۔ البتہ وہ یہ اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ مادی کائنات اور اس کی رنگارنگ بزم آرائیاں بہر صورت ایک دوران کی پابند ہیں۔ ان کی مثال ایک شعلہ نور کی سی ہے جس پر نظریں جمانا ہی اس کے او جھل ہو جانے کی تمہید ہے۔ آخری شعر میں ”آگہی“ رنگ تماشا باخشن اور ”چشم وا گردیدہ“ تینوں ایک دوسرے سے مربوط ہی نہیں بلکہ غالب کے فکری اور جمالیاتی نظام میں

اشارتی حیثیت رکھتے ہیں۔

غالب چونکہ ”رومانی مزاج رکھتے ہیں اور محیط حقیقت کے سلسلے میں ان کے اندر ایک بے چینی، تجسس اور گہری فکر کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ اس لیے یہ امر جداں حیرت انگیز نہیں کہ آنکھ کا شعری پیکر جسے میرے نزدیک ان کی شاعری میں ایک (MOTIF) کی حیثیت حاصل ہے، ہمیں جگہ جگہ ملتا ہے۔ فلم کے معمول (MEDIUM) کی حیثیت سے آنکھ کو برطانوی شاعر ولیم بلیک کے اساطیری شاعرانہ نظام میں ایک امتیازی جگہ حاصل ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی مشہور نظم (THE HOLLOW MEN) میں آنکھیں ایک ایسے اشارے کا حکم رکھتی ہیں جن کے ذریعے نظم کے مرکزی خیالات کو ایک وحدت میں ڈھال دیا گیا ہے۔ غالب کے لیے آنکھ وجدان کا وسیلہ ہے، اسی کے ذریعے حیات و کائنات کے مظاہر کی گونا گونی اور کثیر العنصری میں وحدت کا تعین بھی کیا جاسکتا ہے، اور اسی کی مدد سے انضباط (INTEGRATION) کا وہ مرحلہ بھی سر ہوتا ہے جو شاعر کا ایک برگزیدہ فرض ہے۔ آنکھ کا بصیرت سے گہرا علاقہ ہے اور اسی کے ذریعے باطن کے سارے اسرار شاعر کے دل پر منکشف ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب، آنکھ اور اس کے متعلقات سے مستقل سرور کار رکھتے ہیں :

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
 کھیل لڑکوں کا ہوا دیدہ بینا نہ ہوا
 ہنوز محرمی حسن کو ترستا ہوں
 کرے ہے ہر بن مو کام چشم بینا کا
 دہر جز جلوہ یکنائی معشوق نہیں
 ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود ہیں

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
 جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مرگاں ہوتا
 وا کر د ہیں شوق نے بند نقاب حسن
 غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا
 صد جلوہ رو ہو ہے جو مرگاں اٹھائے
 طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائے
 گردش ساغر صد جلوہ رنگیں تجھ سے
 آئینہ داری یک دیدِ حیراں مجھ سے
 دیدہ در آنکہ تا نہد دل بہ شمار دہری
 در دل سبک بنگرد رقص چنان آذری
 یہ آنکھ جب نفس و آفاق کا جائزہ لیتی اور زندگی پر حریصانہ نظریں ڈالتی ہے تو مدام
 حیرت میں غرق ہو جاتی ہے۔ رنگ و بو سے چھلکتی ہوئی یہ کائنات، اسباب و علل کے یہ سلسلے،
 غم و اندوہ اور کیف و نشاط کے یہ اتار چڑھاؤ شاعر کے اندر متضاد (AMBIVALENT)
 جذبات کی تحریک کرتے ہیں، اور اسی لیے اس انکار کے باوصف :
 حیرت زدہ جلوہ نیرنگ خیالیم
 آئینہ مدارید بہ پیش نفس ما
 وہ جب انسانی اور فطری کائنات سے متصادم ہوتا ہے، تو مجسم سوال بن جاتا ہے اور
 اپنی ٹھوڑی کف دست پر رکھ کر سوچنے لگتا ہے :
 جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
 پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
 غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
 شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟
 نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
 سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
 ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟
 پھر اس انداز سے بہار آئی
 کہ ہوئے مہر و مہ تماشا
 دیکھو اے ساکنان خطہ خاک
 اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
 کہ زمیں ہو گئی ہے سرتا سر
 رو کش سطح چرخ مینائی
 سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
 بن گیا روئے آب پر کائی
 سبزہ و گل کو دیکھنے کے لیے
 چشم زگرس کو دی ہے مینائی

یہاں پہلے چار شعروں میں ”نگہ چشم سرمہ سا“ فطرت کی عجوبہ زائیوں میں سے ایک
 دل کش پیکر ہے اور آخری پانچ شعروں میں مہر و مہ آسمان کی بلندیوں سے اور چشم زگرس اسی
 زمین پر فطرت کے لامحدود انوں کے حسن کی نگراں ہیں۔ عالم مظاہر کے جلوے شاعر کے
 دامن دل کو اپنی جانب کھینچتے اور اسے تجسس پر اکساتے ہیں۔ ان مرتعش جلوؤں کے لیے اس
 کی حساسیت اور تخمین شناسی حیرت کے جذبے کے ساتھ ملی ہوئی ہے۔ غالب کائنات اور

اس کے متعلقات کو فریب نظر نہیں قرار دیتے۔ لیکن یہ سوچتے ہیں کہ اگر اجرام فلکی سے لے کر کائنات کے ذروں تک میں ایک ہی روح سمائی ہوئی ہے، تو اصل حقیقت اور اس کے تشخصات و تعینات کے مابین کیا نسبت ہو سکتی ہے۔ ان کا ذہن اس سوال سے برابر دست و گریباں رہتا ہے کہ آخر زندگی کی علت غائی کیا ہے؟ اور حسن و جمال اور کیف و رعنائی کی اس مسطور کن کائنات کے پیچھے کون سا راز چھپا ہوا ہے؟ حسن کے یہ سرمدی جلوے ضرور کسی گہری معرفت کو اپنے اندر پنہاں رکھتے ہیں۔ یقیناً یہ سب کچھ جو نظروں کے سامنے ہے، روح اعظم کا پر تو ہے۔ اور ان کی حقیقت اسی کی نسبت سے ہے۔ وجوب لازماً "باری تعالیٰ" سے متعلق ہے، لیکن ممکنات کی دنیا سے انکار کیسے ممکن ہے۔ "چشم" اور "بینش" کے توسط سے یہ مسئلہ بار بار سامنے آتا اور ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔

برطانوی شاعر و رڈزور تھ نے "عقل" اور "عقل برتر" کے درمیان اپنی عظیم نظم (THE PRELUDE) میں جگہ جگہ امتیاز کیا ہے۔ عقل کے حدود متعین اور اس کی نارسائیاں واضح ہیں۔ وہ ہمیں زندگی کی ایک غیر متناسب اور بے ڈول تصویر پیش کرتی ہے۔ "عقل برتر" وجدان کے مثل ہے۔ غالب کے ہاں یہ "اندیشہ" کے مترادف ہے۔ "اندیشہ" عصری توانائی یا تخلیقی تخیل کے معنوں میں جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ہمیں علم الاشیاء بھی عطا کرتا ہے اور علم الیقین کے درجے تک بھی پہنچاتا ہے۔ منطق کی قطعیت، استواری اور محکمگی اپنی جگہ، لیکن یہ ہمیں کامل سچائی سے ہمکنار نہیں کرتی، لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی درست ہے کہ بعض اوقات فیضان کی پر جوش لہر ہمارے وجود معنوی کو غرق نہ آب کردیتی ہے۔ تخیل یا اندیشے کی قوت سے منطق کے پر چلتے ہیں۔ اس کے اثر و نفوذ کی صلاحیت بے پناہ اور اس کی پرواز بہت بلند ہے۔ اس میں عقل اور منطق کی خشکی کی بجائے ایسی گرمی اور شدت ہے جو اشیاء کی قلب ماہیت کے لیے ضروری ہے۔ غالب نے اس پہلو پر جگہ جگہ زور

ہاتھ دھو دل سے بھی گرمی گر اندیشے میں ہے
 آگینہ سدی صہا سے پگھلا جائے ہے
 عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
 کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا
 جوہر اندیشہ دل خوں گشتی درکار داشت
 غازہ رخسارہ حسن خدا داد خودیم
 شوخی اندیشہ خوشست سر تا پائی ما
 تار و پود ہستی ما بچ و تاب ہیش نیست

بعض جگہ غالب نے ایک معنی نقطہ نظر بھی اختیار کیا ہے اور حقیقت کی مادی بنیاد کی
 اہمیت کو کم کرنے کے لیے ”خیال“ کا شعری پیکر تراشا ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ
 عالم خیال دراصل ناقابل فہم حقیقت مطلقہ اور زمان و مکاں میں محصور کائنات کے درمیان
 ایک بیچ کا راستہ ہے۔ غالب کی شاعری میں زیادہ تر عالم مادی کی دارد گیر اور زمین کے ہنگاموں
 ہی کی آواز سنائی دیتی ہے۔ لیکن ان کے زمانے کی ذہنی آب و ہوا میں بیشتر جینیت پسندی کا
 غلبہ تھا اور انہیں یہ روایت فارسی کے صوفی شاعروں اور فلسفیوں سے ورثے میں ملی تھی۔
 اس لیے قیاس چاہتا ہے کہ حقیقت کی مادی بنیاد کا معترف ہونے کے باوجود انہوں نے بعض
 اوقات اسی روایت کی پاسداری کی ہے :

ہستی کے مت فریب میں آجائو اسد
 عالم تمام حلقہ دام خیال ہے
 زوہم نقش خیالے کشیدہ درنہ
 وجود خلق چہ عفا بدہر ثابست

نشان ہائے راز خیال خودم

نواہائے ساز خیال خودم

پا بستہ نورد خیالے چو واری

ہر عالے ز عالم دیگر فسانہ ایت

دود دل چو موج رنگ در ہر پردہ از ہستی

خیالم شانہ باشد طرۂ خواب پریشاں را

تاہم یہ امر غور طلب ہے کہ غالب کے ہاں ایسے اشعار کی تعداد نسبتاً کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے ہاں عینیت پسندی کا یہ مسلک صرف ذہنی عقیدے کی حیثیت رکھتا ہے اور ان کے خون میں حل نہیں ہوا ہے۔ اسی لیے اس کے اظہار میں نہ وہ شد و مد ہے اور نہ اس پر جذبے اور تخیل کا وہ رنگ چڑھا ہے جو اس کے برعکس عقیدے کے سلسلے میں ملتا ہے۔ علی سطح پر وہ اس عقیدے کی باریکیوں سے پورے طور پر واقف معلوم ہوتے ہیں۔

غالب کے تخیل کی پہنائی اور دور رسی اور ان کی نا آسودہ تمناؤں کا کچھ پتہ ان شعری ٹکڑوں سے بھی چلتا ہے جو مکاں سے متعلق ہیں۔ چنانچہ وہ جب بیاباں، دشت اور صحرا جیسے اشاروں سے کام لیتے ہیں تو وہ پامال راستوں پر نہیں چل رہے ہیں۔ ان الفاظ کی تکرار ہمیں قدیم و جدید شعرائے اردو کے ہاں برابر ملتی ہے۔ لیکن ان کے کلام میں ان کا مفہوم مقرر اور متعین ہے۔ غالب ان ٹکڑوں کے ذریعے نامحدود کے احساس کو جگانا چاہتے ہیں، ان کا مقصد ان فضاؤں کی طرف اشارہ کرنا ہے جو انسانی عزم و ہمت کو جاہ پکائی پر آمادہ کرتی ہیں۔ شاعر اپنے اندرون میں بھی جھانکتا ہے اور اپنے گرد و پیش پر بھی نظریں ڈالتا ہے اور انسانی روح کی تشنگی اور ہم جوئی کی خواہش اسے قلم حیات میں شادری کرنے اور اس کی تہ سے موتی نکالنے پر آمادہ کرتی ہے۔ غالب کا تخیل ان سب اشیاء کو محیط ہے جو زمین اور آسمان کی

دستوں میں چھپی ہوئی ہیں۔ وہ ایک جگہ پابند ہو کر نہیں رہ سکتا، بلکہ ہر آن نئے افق تلاش کرتا رہتا ہے۔ وہ عالم اور ماورائے عالم ہر چیز پر کندیں ڈالتا ہے، اس لیے کہ اس میں ایک لامکانی کیفیت ہوتی ہے۔ اکثر بڑے شعراء کی طرح غالب کے تخیل کی پرواز متعینہ حدود کو توڑتی چلی جاتی ہے۔ انسانی زندگی میں مقاصد جتنے بڑے اور ناقابل حصول ہوں گے اسی حد تک وہ ہمارے ارادوں کی ہمیز کریں گے۔ جس حد تک گوہر مراد ناپافت ہو گا اسی حد تک ہمارے عزم و حوصلہ میں شدت اور ہماری سعی و جہد میں تسلسل پیدا ہو گا۔ یہاں پھر یہ بتانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جن شعری میکروں کا ابھی ذکر کیا گیا، ان کا روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ان کا مفہوم غالب کے وجدان کلی ہی کی نسبت سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ غالب دنیا و مافیہا کے علاوہ منازل سماوی کو بھی اپنے تخیل کی جولانگاہ کے لیے کافی نہیں سمجھتے، اور ان سے بھی آگے نکل جانا چاہتے ہیں، اس سے اس شوق کی بلند پروازی کا ثبوت ملتا ہے جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ شوق اور جنون کی شدت یا بہ الفاظ دیگر تمناؤں اور آرزوؤں کی تخلیقی اوج اور قوت حیات سے ان کی سرشاری ایسی بھرپور ہے کہ مکانی حدود ان کے لیے ناکافی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب اپنے تخیل کی خلاقی اور زرخیزی کی وجہ سے مکان کی تمام ابعاد کو اپنے تصرف میں لانا چاہتے ہیں۔ وہ زمین سے چٹے رہنے کے باوجود فضاؤں میں اپنے بال و پر کھول دینا چاہتے ہیں، تاکہ اپنے جذبے کو پوری طرح سیراب کر سکیں۔ ایسی عقاب گلی کی مثال اردو شاعری میں تلاش کرنا آسان نہیں :

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے نذوق کم میرا

حباب موجد رفتار ہے نقش قدم میرا

ہر قدم دور کی منزل ہے نمایاں مجھ سے

میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

احباب چارہ سازی وحشت نہ کر سکے

زنداں میں بھی خیال میاں نور تھا
دستگاہ دیدہ خوں بار مجنوں دیکھنا

یک میاں جلوہ گل فرش پا انداز تھا
شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں

جادہ غیر از نگہ دیدہ تصویر نہیں
موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال

ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار تھا
شوق ہے سماں طراز نازش ارباب عجز

ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا
نہ پوچھ وسعت سے خانہ جنوں غالب

جہاں یہ کاسہ گردوں ہے ایک خاک پا انداز
کیوں نہ فردوس میں دونخ کو ملا لیں یا رب

سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سی
منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے

عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا
ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجد

قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں
یہ سب شعری پیکر جو انسانی روح میں پائے جانے والے ذوق جستجو کے آئینہ دار ہیں
دشت امکاں، وادی امکاں اور عالم امکاں کے پیکروں سے منسلک ہیں اور یہ سب زندگی کے
ضمیر میں مستتر بے پایاں توانائیوں اور ان کے اظہار کے احساس کو گہرا بناتے ہیں یہ سب اس

بات کی دعوت دیتے ہیں کہ ہم اپنی چشم باطن کو ان امکانات کے لیے سربراہ رکھیں، جو زندگی کی تخلیقی توانائی کو بروئے کار لا سکتی ہے۔ انسان نے اپنی تحقیقات کی بدولت کہ زمین پر حیات کی ابتداء اور آغاز کا تو پتہ چلا لیا ہے، لیکن اس کے متساوی انجام سے ابھی پوری طرح واقف نہیں ہے۔ اس سلسلے میں نسخہ حمیدیہ کا یہ شعر غور طلب ہے :

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب

ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا
جس تمنا اور تجسس کے لیے دشت امکاں بھی صرف ایک نقش پا ثابت ہو، اس کی کیرائی اور تصرف کا کیا کتنا۔ یہاں تمنا تخلیقی قوت کے مترادف ہے۔ اس قوت کا ایک اظہار تو عالم آب و گل کی شکل میں ہمارے سامنے ہے، اور یہ ہمارے حواس کی زد میں ہے۔ اس کے علاوہ اس نے کن عالموں کی تخلیق کی ہے یا کرے گی، یہ ہمارے قیاس کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ اس شعر کی تہ میں جو فلسفیانہ نظریہ چھپا ہوا ہے، وہ عوالم کے وجود کا نظریہ ہے۔ صوفیاء نے اکثر چار عوالم کا ذکر کیا ہے، یعنی ناسوت، جبروت، لاہوت اور ہاہوت۔ اس سے ہم تخلیقی توانائی اور نگوینی قوت کی مختلف صورتوں پر دلیل لا سکتے ہیں۔ ہر وہ ہزار عالم کا وجود بھی اسلامی تصوف کے عقیدہ کا ایک جزو رہا ہے۔ اسپانوزا کے ہاں بھی کثرت عوالم کا خیال پایا جاتا ہے، جس کے مطابق خدا لامحدود صفات کا مالک ہے اور ہر عالم ایک صفت کا مظہر ہے۔ ابھی تک ہم پر صرف عالم نفسی اور عالم مادی کا انکشاف ہوا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ ابھی اور بہت سے عالم منصفہ شہود پر آسکتے ہیں۔ آج جدید سائنس کے مخیر العقول اقدامات اور فضائی فتوحات نے اس قیاس کی صحت کو مزید تقویت پہنچائی ہے۔ غالب کے مندرجہ بالا شعر سے معاً ”انگریزی شاعر انڈریو مارول کے ہاں ایک شعری پیکر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، یعنی (DESARTS OF VAST ETERNITY) یہاں یہ اضافہ کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ لامحدود فضاؤں کا یہ احساس، جو حلقہ چشم کے باہر دور تک پھیلی ہوئی ہیں اور انسان کے

قیاس اور فکر کو لگا رتی ہیں، ایک اور شعری پیکر کی وجہ سے گہرا ہو جاتا ہے، یعنی شش جت،
چند مثالیں دیکھئے :

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ

طوطی کو شش جت سے مقابل ہے آئینہ

جہاں زندان موجستہاں دل ہائے پریشاں ہے

ظلم شش جت یک حلقہ گرداب طوقاں ہے

بر روئے شش جت در آئینہ باز ہے

یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا

جاں داد بادہ نوشی رنداں ہے شش جت

غافل گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

کس کا سراغ جلوۂ حیرت کو ہے اے خدا

آئینہ فرش شش جت انتظار ہے

سراسر تاختن کوشش جت یک عرصہ جولان تھا

ہوا داماندگی سے رہ رواں کی فرق منزل کا

ہر ذرہ محو جلوۂ حسن یگانہ ایت

گوئی ظلم شش جت آئینہ خانہ ایت

ہے وہی بدستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ

جس کے جلوے سے زمیں تا آسمان سرشار ہے

آخری شعر میں گو ”شش جت“ استعمال نہیں ہوا، لیکن ”زمیں تا آسمان“ شش

جت ہی کے مرادف ہے، اور اسکا اندازہ اس شعری پیکر کے مختلف سیاق و سباق میں وارد

ہونے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ غور کننا دلچسپ ہو گا کہ ”شش جت“ ایک واحد

”شعری پیکر نہیں ہے، بلکہ یہ آئینے کے ساتھ منسلک ہے،‘ شش جہت مادی عالم اور اس کی لامتناہی بلندیوں اور وسعتوں کے لیے ایک محسوس پیکر ہے‘ اور آئینے کا وظیفہ تمثال طرازی ہے۔ حقیقت کلی خود ایک عکس افکن وجود ہے‘ اور اسی لیے آئینے یا دل کے توسط ہی سے حقیقت کلی یا شش جہت کا‘ جسے وہ محیط ہے‘ ادراک کیا جاسکتا ہے۔ آئینہ خانے سے ذہن ان تجلیات کی طرف منتقل ہوتا ہے جن کے ذریعے حقیقت مختلف حصوں میں منقسم ہو کر قابل فہم بنتی ہے۔ جس طرح چاند کی شبیہ دریا کی لہروں پر پڑنے کی وجہ سے حد نظر تک مرمریں کرنوں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ غالباً حقیقت کلی سے اس کی پوری تابانی کے ساتھ متصادم ہونا انسانی شعور کے لیے ممکن نہیں۔ آئینے کا شعری پیکر غالب نے جس جس انداز سے استعمال کیا ہے‘ وہ غور طلب ہے :

عالم آئینہ راز است چہ پیدا‘ چہ نہاں
 تاب اندیشہ نہ داری‘ بہ نگاہے دریاب
 ما ذرۂ د او مر ہاں جلوہ ہماں دید
 آئینہ ما حاجت پرواز ندارد
 دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں کس نے
 خلوت ناز بہ بھرا یہ محفل باندھا
 حیرت پسند ہا‘ خوں بہائے دیدن ہا
 رنگ گل کے پردے میں آئینہ پر افشاں ہے
 دل مت گنوا‘ خبر نہ سہی‘ سیر ہی سہی
 اے بے دماغ آئینہ تمثال وار ہے
 دل سے اٹھا لطف جلوہ ہائے معنی
 غیر گل‘ آئینہ بہار نہیں ہے

آئینہ خانہ ایست غبارم ز انتظار

او جانب چمن بہ تماشا چہ می رود

اور دوسرے رومانی شعراء کے مثل غالب کے ہاں بھی تمناؤں اور آرزوؤں کے شیش محل، جن کے سہارے ہم زندگی کو قابل انگیز بناتے ہیں اور جن کے ظلم میں ہم اسیر رہتے ہیں، حالات کے سنگ خار اسے ٹکرا کر چکنا چور ہوتے رہتے ہیں۔ دل کو آئینے کے مماثل دو وجہ سے باندھا گیا ہے۔ دونوں میں جو عنصر مشترک ہے، وہ اول عکس انگہنی کی صلاحیت ہے اور دوسرے حیرانی کی کیفیت۔ اگر ہم انسانی قلب کو جو امنگوں، خوابوں اور اندیشوں کی نگری ہے، عالم اصغر (MICROCOSM) تصور کریں تو شش جہت، عالم اکبر (MACROCOSM) کے مرادف ٹھہرے گا اور اس لیے جب یہ عالم اصغر کربھی کربھی ہو جاتا ہے، اور شخصیت کا اندرونی توازن اور شیرازہ بکھر جاتا ہے تو یہ تجربہ شاعر کے لیے انتہائی کرب انگیز ہوتا ہے۔ آئینہ کی ٹکست خوردگی نہ صرف مرکز وحدت کو ختم کر دیتی ہے، بلکہ سکون و دل جمعی کو انتشار و پراگندگی میں بدل دیتی ہے اور اس کا ذکر غالب نے بار بار کیا ہے :

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرنو

توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز

میں ہوں اپنی ٹکست کی آواز

طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں

آرنو سے ہے ٹکست آرنو مطلب مجھے

مدعا محو تماشائے ٹکست دل ہے

آئینہ خانے میں کوئی لے جاتا ہے مجھے

لیکن کبھی کبھی شاعر اس صورت حال کی توجیہ کی بھی کوشش کرتا ہے۔ آرزوؤں کے اس طرح شہید ہو جانے پر وہ اپنی تشفی کا پہلو بعض اوقات اس پورے ہنگامے کا تماشا بن جانے کی صورت میں نکالتا ہے اور بعض دفعہ ناکامی اور تشفی کی حقیقت کو ایک فلسفیانہ نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔

غالب کے کلام میں ایسے شعری پیکروں کی بہتات ہے جن کا تعلق حس باصرہ اور حس سماع سے ہے، اور دونوں قسم کے پیکروں میں انتہائی موزونیت، دل کشی اور گہری اشارت پائی جاتی ہے۔ ایسے حسی پیکر جو خاص طور پر رنگ کے احساس سے متعلق ہیں، ان کے ہاں پے در پے ملتے ہیں اور یہ نہ صرف غالب کے ذوق جمال کے آئینہ دار ہیں بلکہ اس کی لطافت کی بھی غمازی کرتے ہیں۔ رنگوں کی طرف ہمارا رد عمل سرلیج ہوتا ہے اور یہ روشنی کے توسط سے جو حد درجہ تیز رو اور شفاف معمول (MEDIUM) ہے، ہماری گرفت میں آتے ہیں۔ خوشبو کے تاثرات کا حال اس سے مختلف ہے کیونکہ یہ ہماری مشام جان میں براہ راست اور بلا روک ٹوک داخل نہیں ہو سکتے، بلکہ ذرات کے وسیلے سے ہم تک پہنچتے ہیں۔ رنگ و بو کے شعری محرکات اردو کے بیشتر غزل گو شعراء کے ہاں ملتے ہیں۔ لیکن غالب کے ہاں ان کی لطافت، رمزیت اور اثر آفرینی سب سے بڑھ چڑھ کر ہے۔ اس سے پہلے یہ کہا جا چکا ہے کہ ”آنکھ“ کا شعری پیکر غالب کے ہاں مرکزی حیثیت کا حامل ہے، اس لیے منطقی طور پر یہ لازم آتا ہے کہ ان کے ہاں رنگوں کی گل کاری سے ہمیں جگہ جگہ سابقہ پڑے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی بساط شاعری پر رنگوں کے مرقعے اس کثرت سے کھینچے گئے ہیں کہ نظر ہر دفعہ ان سے سیراب ہو کر ہی لوٹتی ہے۔ وہ کسی مظہر کا تصور کر ہی نہیں سکتے، تاوقتیکہ وہ رنگ و بو کے سیلاب میں ڈوبا ہوا نہ ہو۔ رنگوں کی طرف غالب کی یہ حساسیت ان نقوش میں بھی جھلکتی ہے، جو فطرت کے بے داغ حسن سے متعلق ہیں، اور ان میں بھی جن کا تعلق انسانی جذبات و احساسات کی مصوری سے ہے۔ ان بے شمار مرقعوں میں سے جنہیں غالب کے

نازک مو قلم نے صفحہ قرطاس پر ابھارا ہے، چند ایک دیکھئے

دل تا جگر کہ ساحل دریائے خوں ہے اب

اس رہ گذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

مقل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے

پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

انہیں منظور اپنے زخموں کا دیکھ آتا تھا

اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

شہ رنگ سے ہے داشت گل

مست کب بند قبا باندھتے ہیں

ہوائے سیر گل آئینہ بے مری قاتل

کہ انداز بخوں غلیظ بگل پسند آیا

کانٹوں کی زہاں سوکھ گئی پیاس سے یارب

اک آبلہ پا وادی پر خار میں آوے

باد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بہم آرائیاں

لیکن اب نقش و نگار طاق نیاں ہو گئیں

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حل پر

ہر گل تر ایک چشم خوں نشاں ہو جائے گا

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں

جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر

قطرۂ سے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا

خط جام سے سراسر رشتہ گوہر ہوا

سطوت سے تیرے جلوۂ حسن غیور کی
 خوں ہے مری نگاہ میں رنگ ادائے گل
 رخ نگار سے ہے سوز جاودانی شمع
 ہوئی ہے آتش گل آب زندگانی شمع
 دکھاؤں گا تماشہ دی اگر فرصت زمانے نے
 مرا ہر داغ دل اک حتم ہے سر و چراغاں کا
 سحر گاہ چوں داد بار آفتاب
 ز ہر گوشہ سرزد ہزار آفتاب
 اثر آبلہ سے جاوۂ صحرائے جنوں
 صورت رشتہ گوہر ہے چراغاں مجھ سے
 رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
 یہ وقت ہے گفتگو گھمائے تاز کا
 نازم فروغ بارہ ز عکس جمال دوست
 گوئی فشرہ اند بہ جام آفتاب را
 میں چشمہ وا کشادہ و گلشن نظر فریب
 لیکن عہد کہ جنم خورشید دیدہ ہوں
 مشد عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا
 کس قدر یارب ہلاک حسرت پا بوس تھا
 مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
 کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق

میں یہ سمجھوں گا کہ تمہیں دو فروزاں ہو گئیں

بہ یاد قامت اگر ہو بلند آتش غم

ہر ایک داغ جگر آفتاب محشر ہو

کہوں کیا گرم جوشی میکشی میں شعلہ رویاں کی

کہ شمع خانہ دل آتش ے سے فروزاں کی

پس از مردن بھی دیوانہ زیارت گاہ طفلان ہے

شرار سب نے تربت پہ میری گل نشانی کی

آتش افروزی یک شعلہ ایمان تجھ سے

چشمک آرائی صد شہر چراغاں مجھ سے

جلوۂ گل دیکھ روئے یار یاد آیا اسد

جوشش فصل بہاری اشتیاق انگیز ہے

کرے ہے ہادہ ترے لب سے کب رنگ فروغ

خط پیالہ سراسر نگاہ گل جھس ہے

گوہر کو عقد گردن خواہاں میں دیکھنا

کیا اونچ پر ستارۂ گوہر فروش ہے

اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور

دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لبو کی

زکات حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مر آسا

چراغ خانہ درویش ہو کارہ گدائی کا

یہ کس بہشت شامل کی آمد آمد ہے
 کہ غیر جلوۂ گل رہ گذر میں خاک نہیں
 نگارہ کیا حریف ہو اس برق حسن کا
 جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے
 لوگوں کو ہے خورشید جہاں تاب کا دھوکہ
 ہر روز دکھاتا ہوں میں ایک داغ نہاں اور
 پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن
 دست مرہون حنا رخسار رہن غانہ تھا

تیز رنگوں اور شوخ و شنگ تصویروں کے لیے غالب کی دل دادگی اپنی جگہ، لیکن ان کے ہاں بعض ایسے مرتعے بھی ہیں جن کے ذریعے روشنی اور تاریکی کے تضاد کو نمایاں کیا گیا ہے۔ یہاں حواس کی آسودگی سے اتنی غرض نہیں جتنی اس سے ہے کہ وہ تصویریں چشم زدن میں سامنے آجائیں، جو ایک دوسرے سے مختلف ہوں۔ روشنی اور تاریکی کے یہ سائے ایک دوسرے کو سارا دیتے ہیں، یعنی بعض جگہ روشنی کی کرن در آنے سے تاریکی کا احساس پیدا جاتا ہے اور بعض جگہ تاریکی روشنی کے طوفان میں ڈوب جاتی ہے اور اس کے نقوش مٹ جاتے ہیں۔ انگریزی ادب میں اس کی دو نمایاں مثالیں اسپنسر کی *معرکتہ الارا نظم* (FAERIE QUEENE) کے پہلے حصے میں اور ملٹن کی مشہور ابتدائی نظموں L'ALLEGRO اور (L'PENNEROSO) میں ملتی ہیں۔ UNA کا کردار ایک مجازیہ (ALLEGORICAL) کردار ہے۔ اس کی تشکیل میں جو پیکر نگاری برتی گئی ہے، اس پر انجیل مقدس کا اثر بھی ہے اور افلاطونی روایت کا بھی۔ روشنی اور تاریکی کے نقوش یہاں ایک رمزاتی غایت رکھتے ہیں، جن کے ذریعے یونا کے کردار کی پاکیزگی اور ہمہ گیری اور اس

کے خلاف نیرو آنا قوتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ملٹن کے ہاں دو محیط جذباتی کیفیات کو ابھارنے کے لیے دن اور رات اور روشنی اور تاریکی کے سلسلے میں جتنے نقوش شاعر کی نظر میں سما سکتے ہیں، ان سب سے کام لیا گیا ہے غالب کے ہاں ان مرقعوں کی کوئی قفسیانہ توجیہ نہ ممکن ہے اور نہ ضروری۔ ان کا سروکار بیشتر جذبات کی عکاسی ہی سے ہے لیکن جذبات میں مدوجزر کی کیفیت اکثر پائی جاتی ہے اور خارجی ماحول بھی جذبات کے اتار چڑھاؤ کی نسبت سے بدلتا رہتا ہے یا کم از کم ہمیں مختلف اوقات میں مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ روشنی اور تاریکی کی پرچھائیاں دو انتہائی حدوں کی نمائندگی کرتی ہیں اور رنگوں کی ساری کائنات انہی کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے۔ تضاد کی یہ کیفیت ان اشعار میں دیکھئے :

مرنج از شب تار و بیابان نشاط
 کہ پنبہ بہ سر میتائے بادہ مستابست
 ہوں داغ نیم رنگی شام وصال یار
 نور چراغ بزم سے جوش سحر ہے آج
 بیاں کس سے ہو قلت مستری میرے شبستاں کی
 شب نہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں
 سودائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں
 شام خیال زلف سے صبح دمیدہ ہوں
 کیا کہوں تاریکی زنداں غم اندھیر ہے
 پنبہ نور صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں
 رخسار یار کی جو ہوئی جلوہ مستری
 زلف سیاہ بھی شب مستاب ہو گئی

لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
 تو ہو اور آپ بہ صد رنگ گلستاں ہونا
 لوگوں کو ہے خورشید جہاں تاب کا دھوکا
 ہر روز دکھاتا ہوں میں اک داغ نہاں اور
 حسرت نے لا رکھا تری بزم خیال میں
 گلدستہ نگاہ سویدا کہیں جسے

سماعی (AURAL) پیکروں کی دل فریبی اور دل کشی بھی بصری (VISUAL) پیکروں کے مقابلے میں کم نہیں۔ ان میں وضاحت اور قطعیت بھی ویسی ہی ہے۔ چند مثالیں درج ذیل ہیں :

زخم نے داد نہ دی تنگی دل کی یارب
 تیر بھی سینہ بسل سے پر انشاں نکلا
 ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں بھی راضی کہ کبھی
 گوش منت کش گلابک تسلی نہ ہوا
 بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
 بات کرتے کہ میں لب تشنہ تقریر بھی تھا
 ندانی کہ مینا گلستان بہ سنگ
 نہ بخشد بہ دل ذوق گلابک چنگ
 مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
 خانہ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

یہ کس ٹاہید کی تمثال کا ہے جلوہ سیمابی
 کہ مثل ذرہ ہائے خاک آئینے پر افشاں ہیں
 اور لمسی (TACTILE) ہیکڑوں کی چہ نمایاں اور واضح مثالیں ان اشعار میں ملتی
 ہیں :

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار
 میرا رقیب ہے نفس طر سائے گل
 وحشت آتش دل سے شب تنہائی میں
 صورت دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے
 اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجور یاں
 مثل نقش مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے
 خانہ ویراں سازی حیرت تماشا کیجئے
 صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست
 فشار تنگی خلوت سے بنتی ہے غنیم
 سب جو غنچے کے پردے میں جا نکلتی ہے

جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، شعری ہیکڑوں کی تخلیق کا مختلف حواس انسانی
 سے گہرا تعلق ہے اور ان کی تقسیم بھی اسی بنیاد پر کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ شعری ہیکڑ اسی وقت
 وجود میں آتا ہے، جب ہم جذبات و احساسات کو خارجی طور پر متشکل کر سکیں۔ غالب کے
 ہاں یہ امر قابل غور ہے کہ یہ مختلف شعری ہیکڑ آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور کسی
 سخت گیر باندی کو قبول نہیں کرتے، یعنی بصری (VISUAL) ہیکڑ سماعی (AURAL) ہیکڑ

میں 'سامی' بھری میں اور ان دونوں میں سے کوئی ایک یا دونوں لمسی (TACTILE) یا مشامی (OLFACTORY) پیکر میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اس عمل کے لیے انگریزی تنقید کی مروجہ اصطلاح (SYNAESTHESIA) ہے۔ ایک وسیع رقبے پر پھیلے ہوئے یہ مختلف حسی پیکر بیک وقت موجود بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح مختلف حواس کا آپس میں ربط قائم رہتا ہے۔ اسی سے کثیر الحاسری (MULTIPLICITY) کا تاثر بھی پیدا ہوتا ہے اور شاعر کا اپنے پڑھنے والوں سے مطالبہ بھی سامنے آتا ہے کہ وہ اپنے تمام حواس کو بیک وقت بیدار اور چوکنا رکھیں۔ اس طریق کار پر یہ اعتراض کہ واقعی اور روزمرہ کے تجربے میں ایسا نہیں ہوتا، قابل قبول نہیں ہے کیونکہ ظاہر ہے کہ یہ شاعر کی قوت تخلیق ہی کا کارنامہ ہے کہ وہ ایک نوع کے حسی پیکروں کو ان کے متضاد حسی پیکروں کے پہلو بہ پہلو رکھے اور مختلف حواس کے ذریعے حاصل شدہ تاثرات کو ایک وحدت میں ڈھال لے۔ بھری اور سامی پیکروں کی بیک وقت موجودگی کی مثالیں ان اشعار سے واضح ہیں :

چشمِ خواہاں خامشی میں بھی نو پرداز ہے
 سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلہ آواز ہے
 نشہ ہا شاداب رنگ و سازہا مست طرب
 شیشے سے سرد ہنر جو بہارِ نغمہ ہے
 نگہ ز شعلہ حسنت چہ طرف بر بند
 چہیں کہ طاقت مارا بناز سیمابست
 وہی اک بات ہے جو یاں نفس داں نکلت گل ہے
 چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب
 چکنا غنچہ گل کا، صدائے خندہ گل ہے
 جو تھا سو موج رنگ کے دھوکے میں مر گیا
 اے دوائے نالہ لب خونیں نوائے گل
 غم آغوش بلا میں پرورش دتا ہے عاشق کو
 چراغ روشن اپنا قلم صر صر کا مرجاں ہے

اسی طرح بصری (VISUAL) اور حرکی (KINETIC) پیکر مندرجہ ذیل دو
 اشعار میں بڑی خوبی سے باہم دگرپیش کئے گئے ہیں :

نالہ را از شعلہ آئین چراغاں بستہ ایم
 گریہ را از جوش خوں، تسبیح مرجاں کردہ ایم
 چمن سماں بے دارم کہ دارد وقت گل چیدن
 خراے کز ادائے خویش پر گل کردہ داماں را
 اسی طرح ایک چھوٹی سی تصویر میں یہ عمل اس طرح برآگیا ہے :

دلے دارم کہ در ہنگامہ شوق
 سرشتش دودخ ست و گوہر آتش
 بان موج میالم بہ طوقاں
 برنگ شعلہ ے رقص در آتش
 بصری اور لمسی پیکر ایک اور شعر میں اس طرح جمع کئے گئے ہیں :

نہں بہ نقش سم توں تو ساغر زار
 ہوا ز گرد رہت شیشہ ے نا بست

اور حرکی اور مشامی پیکروں کی بیک وقت موجودگی اس طرح ظاہر کی گئی ہے :

دلم صبح شب وصل تو بر کاشانہ سے لرزد

درد ہامم بوجد از ذوق بوئے وقت خوابتے

اور بھری 'سامی' اور حرکی پیکر ایک دوسرے میں جس خوبی کے ساتھ پیوست کئے گئے

ہیں 'اس کی مثال یہ شعر ہے :

اگر وہ سرد قد گرم خرام ناز آجاوے

کف ہر خاک گلشن شکل قمری نالہ فرسا ہو

اردو کی ایک معروف غزل میں شاعر نے عاشق اور محبوب کی حالت کا موازنہ پیش کیا

ہے۔ غزل کا پہلا ہی شعر یعنی :

شب کہ برق سوز دل سے زہرہ ابر آب تھا

شعلہ جوالہ ہر یک حلقہ گرداب تھا

اس کی محیط جذباتی کیفیت (MOOD) کو متعین کرتا ہے۔ اس سے انتہائی تیزی

سندی اور اضطراب کا اظہار ہوتا ہے۔ عاشق کا دل غم کا آتش کدہ بنا ہوا ہے اور اس کی

آنکھیں شعلہ بار ہیں۔ اس غزل میں خارجی ماحول اور داخلی کیفیت کو بڑی خوبی کے ساتھ

آمیز کیا گیا ہے۔ عاشق اور محبوب کی شخصیتیں ایک دوسرے سے ہمراہل دور ہیں اور ان کے

درمیان کوئی نقطہ اتصال محسوس نہیں ہوتا۔ دونوں کی دنیا میں الگ اور دلچسپیاں متضاد ہیں۔

محبوب داد عیش دینے میں مصروف ہے اور بے چارہ عاشق محبت کی جانکاهی میں جلا۔ غالباً ایک

کو دوسرے کے حال کی اطلاع نہیں۔ لیکن یہ شاید ہمارا حسن ظن ہی ہو کیونکہ غزل کے ہر ہر

تیور سے یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ محبوب کا یہ تغافل شعوری ہے اور اس نے عاشق کی بالواسطہ

ایذارسانی کے لیے اپنے واسطے وہ تمام سامان قعیش فراہم کیے ہیں جو اس کی انانیت اور خود

پرستی کے جذبے کو ہوا دیتے ہیں اور جب عاشق کو وجدانی طور پر اس کی بزم آرائیوں کا

احساس ہوتا ہے تو اس کی حواں نصیبی کا احساس گہرا اور شدید ہو جاتا ہے۔ اس غزل میں از اول تا آخر جذبات اور ماحول کی عکاسی کو متوازن کیا گیا ہے، تاکہ اس طرح تصویر میں تناسب باطنی قائم رہے۔ دوسری اہم چیز یہ ہے کہ اس میں رنگ اور آواز کے پیکروں کو یکے بعد دیگرے برتا گیا ہے :

واں خود آرائی کو تھا موتی پروئے کا خیال
یاں ہجوم اشک میں تار نگہ ٹایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مرغان چشم تر سے خون تاب تھا
یاں سر پر شور بے خوابی سے تھا دیوار جو
واں وہ فرق باز محو بالمش کم خواب تھا
یاں نفس کرتا تھا روشن شمع بزم بے خودی
جلوۂ گل واں بساط صحبت احباب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا

یاں نمل سے آسمان تک سوختن کا باب تھا
یہاں جو کچھ دیکھا ہے اور جو کچھ سنا ہے، اسے موثر اور نمایاں شعری پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ عاشق کے نفسیاتی پہچان کو محبوب کی دلچسپیوں اور اس کے ماحول کی تعمیل عکاسی کی مدد سے گہرا اور تکلیف دہ بنا دیا گیا ہے۔ غالب نے جس عاشق کو نمایاں کیا ہے، وہ میر کے عاشق سے یکسر مختلف ہے، اور اس میں محزون نیاز اور سپردگی و جاں سپاری کی بجائے انانیت اور اپنے آپ کو منوانے کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نفسی ذات کے بالمقابل اثبات ذات پر نور دیتا ہے۔ یہ کہنا شاید تحصیل حاصل ہو کہ یہ پوری غزل طنزیہ نشتر زنی کا ایک بھرپور مظاہرہ ہے اور اسی میں اس کی کامیابی کا راز چھپا ہوا ہے۔

یہ امر بہت اہم ہے کہ غالب کے لئے کائنات اور اس کے تمام مظاہر توانائی سے چھلک رہے ہیں۔ اشیائے عالم جامد اور ساکن نہیں، بلکہ رواں دواں اور مضطرب ہیں۔ غالب کے نزدیک تکوین کائنات کا سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا اور چونکہ نمو اور تبدیلی فطرت کا قانون ہے۔ اس لئے اولین مادے کی مختلف شکلیں اور ترکیبیں ارتقاء کے ہر مرحلے پر ابھرتی رہتی ہیں۔ غالب کا خیال تھا کہ اگر ذرے کا دل چیر کر دیکھیں تو وہ حرکت و حیات سے لبریز نظر آئے گا، چنانچہ جب وہ کہتے ہیں کہ :

از مرتابہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ

تو یہ گویا اس بات کا اعلان ہے کہ تمام کائنات ذی روح ذرات سے مرکب ہے۔ ہر شے کا ایک ظاہری رخ ہے، جسے آئینے سے تشبیہ دی جاتی ہے، اور جس کے پس پشت دل ہے اور دل سے مراد توانائی اور اضطراب کا بالقوة موجود ہونا ہے۔ مشہور فلسفی (LEIBNIZ) نے اپنے سارے فلسفے کی اساس اس نظریے پر رکھی ہے کہ وہ تمام ذرات یا وجود جنہیں وہ مونودات (MONADS) کے نام سے پکارتا ہے، اضطراب اور توانائی کے مراکز ہیں۔ ان مونودات میں جو زنجیر کی مختلف کڑیاں ہیں، ترتیب اور مدارج کا فرق اس شغافیت کے اعتبار سے ہے، جس کے ذریعے وہ کائنات کو منعکس کرتے ہیں۔ جدید طبیعیات کا انکشاف بھی یہی ہے کہ مادہ بے جان نہیں ہے اور کائنات میں ذی روح اور غیر ذی روح اشیاء کی تقسیم من مانی ہے۔ ہر شے کا ہر آن متغیر ہونا اور تبدیلی کے قانون کا اسیر ہونا غالب کے لیے بہت پرکشش ہے۔ مادے اور روح کی دوئی کو اب ان معنوں میں تسلیم نہیں کیا جاتا، جس طرح پہلے کیا جاتا تھا۔ غالب حرکت اور تغیر کا ایک وجدانی تصور رکھتے ہیں اور اس لئے اس امر پر تعجب نہ ہونا چاہئے کہ ان کے ہاں حرکی (KINETIC) پکیوں کا استعمال اس تواتر اور کثرت کے ساتھ ملتا ہے :

ہوئے اس مہوش کے جلوۂ تمثال کے آگے
 پر انشاں جوہر آئینے میں، مثل ذرہ روزن میں
 دل ہوائے خرام ناز سے پھر
 محشرستان بے قراری ہے
 گردش ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
 آئینہ داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے
 نہ پوچھ بے خودی عیش مقدم سیلاب
 کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار
 رنگ حکیم گل و لالہ پریشاں کیوں ہے
 گر چراغاں سر رہ گذر باد نہیں
 ڈھونڈے ہے اس معنی آتش نفس کو جی
 جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے
 شاعر کی کائنات کا ہر ذرہ محشرِ امان ہے، اور حرکت اور سکون کا عمل اور رد عمل اس
 تیزی کے ساتھ جاری ہے کہ پایاں کارِ ذہن پر جو نقش باقی رہتا ہے، وہ ایک رقصِ ناتمام کا
 نقش ہے۔ ہر شے نہ صرف زندہ ہے، بلکہ ایک دورانِ مسلسل اور ایک اضطرابِ پیچیدگی کی اسیر
 ہے۔ اس لیے یہ امر تعجب خیز نہیں کہ غالب نے موج کا شعری پیکر جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔
 موج سے پردہ کر حرکت اور مدامِ زندگی کا استعارہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ بے شک اس کا تعلق
 روایت سے بھی ہے، لیکن غالب نے اسے نئی معنویت عطا کر دی ہے اور اشارت کی جیس
 اس سیاق و سباق سے ابھرتی ہیں، جن میں موج کا پیکر غالب کے ہاں مستعمل ہوا ہے۔ چند
 مثالیں دیکھئے :

بسکہ دوڑے ہے رگ ناک میں خوں ہو ہو کر

شہر رنگ سے ہے بال کشا موج شراب
 موج گل سے چراغاں ہے گذر گاہ خیال
 ہے تصور میں زبس جلوہ نما موج شراب
 کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی
 ہوئی زنجیر موج آب کو فرصت روانی کی
 سروکارم بود باساقی کز تندی خویش
 نفس در سینہ سے لرزد ز موج بادہ مینا را
 خویش را چوں موج گوہر گرچہ گرد آورده ام
 دل پرست از ذوق انداز پر افشانی مرا
 در شاخ بود موج گل از جوش بہاراں
 چوں بادہ بہ مینا کہ نہانت و نہاں نیست
 بعد مردن مشت خاکم در نورد صرصرست
 بے قراری سے زند موج از سراپایم هنوز
 ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خون غلغلی
 لرزے ہے موج سے تری رفتار دیکھ کر
 کون آیا جو چمن بے تاب استقبال ہے
 جنبش موج صبا ہے شوخی رفتار دوست
 ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
 کہ شیشہ نازک و صہائے آہینہ گداز

دل و جگر میں پر افشاں جو اک موحہ خوں ہے
 ہم اپنے زعم میں سمجھے ہوئے تھے اس کو دم آگے
 دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا
 موج خرام یار بھی کیا گل کتر مٹی
 داغ کا ایک مشہور شعر ہے :

مانند برق مثل ہوا صورت نگاہ
 اکثر نکل گئے ہیں وہ میرے قریب سے
 یہاں اس تاثر کو جو محبوب کے نرم و نازک سراپا نے عاشق کے دل میں ابھارا ہے
 حرکی پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ غالب نے اسی بات کو ذرا مختلف انداز سے کہا
 ہے :

ہے صاعقہ و شعلہ و سیلاب کا عالم
 آتا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے
 حرکی پیکر داغ اور غالب دونوں کے ان اشعار میں موجود ہیں، مگر جہاں داغ کے لہجے
 میں صرف حیرت و حسرت کے ارتعاشات ہیں، وہاں غالب نے اس چھلاد کو جس کا نقش اس
 شعر میں ابھرتا ہے، اپنی گہری طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ محبوب کی ایک من موہنی تصویر حرکی
 پیکروں کے ذریعے ایک قاری غزل میں اس طرح پیش کی گئی ہے :

بے دارم از اہل دل رم گرفتہ
 بشوخی دل از خوشن ہم گرفتہ
 رگ غمزہ از نیش مرگاں کشودہ
 سر قندہ در زلف پر خم گرفتہ

بہ رخسارہ عرض گلستاں ربودہ
 بہ ہنگامہ عرض جنم گرفتہ
 زنا ز و ادا تن بہ معجز نہ دادہ
 بہ شرم و حیا رخ ز محرم گرفتہ
 گئے طعنہ بر لحن مطرب سرودہ
 گئے خردہ بر نطق ہدم گرفتہ
 بدیش ز گرمی نگہ تاب خوردہ
 بکوش برفتن صبا جا دم گرفتہ
 یہ تصور جاذب نظر اس لیے ہے کہ یہ جامہ نہیں بلکہ متحرک ہے اس کے ساتھ ہی
 غالب کی ایک اور فارسی غزل بھی جو ذیل میں درج کی جاتی ہے، قابل غور ہے :
 گویم سخنہ گرچہ شنیدن شناسد
 بصیحت شمم را کہ دمیدن شناسد
 از بندہ چہ بکشاید و از دام چہ خیزد
 مانیم و غزالے کہ رمیدن شناسد
 گوہر چہ شکایت کند از بے سر و پائی
 مانیم و سرشکے کہ پکیدن شناسد
 ساقی چہ شگرتی کند و باد چہ تندی
 خوں با دو مایکے رسیدن شناسد
 ما لذت دیدار ز پیغام گر خیم
 مشتاق تو دیدن ز شنیدن شناسد

بے پردہ شو از ناز میندیش کہ مارا

چوں آئینہ چشمیست کہ دیدن شناسد

بینم چه بلا بر سر جیب و کفن آرد

دستے کہ بجز خامہ دریدن شناسد

پوستہ رواں از مرثۂ خوں جگر ستم

رنجیست رخم را کہ پریدن شناسد

شوqm مئے گلگوں بمبوسے زند اشب

پیانہ ز ساقی علیک شناسد

با لذت اندوه تو در ساختہ غالب

گوئی ہمہ دل گشت و تپیدن شناسد

اس پوری غزل میں افعال کی تکرار شروع سے آخر تک ملتی ہے۔ یہ افعال اسماء کی

وضاحت کے سلسلے میں لائے گئے ہیں، یہ انہیں ممیز کرتے ہیں اور ایک حرکی پیکر عطا کرتے

ہیں۔ ذیل میں دی ہوئی ان کی ترتیب بھی ہماری توجہ کی مستحق ہے :

نخنہ کہ شنیدن شناسد

صحیست کہ دمیدن شناسد

غزالے کہ رمیدن شناسد

سر جسکے کہ چمکیدن شناسد

دامیکہ رسیدن شناسد

مشتاق تو دیدن ز شنیدن شناسد

چشمیست کہ دیدن شناسد

دستے کہ بجز خامہ دریدن شناسد

رنگیست کہ پریدن شناسد
 بیکانہ ز ساقی طلیدن شناسد
 ہمہ دل تپیدن شناسد

یہاں مطلع کے دونوں مصرعوں اور اس کے بعد ہر شعر کے آخری مصرعے میں ”شناسد“ کے ساتھ مختلف مصادر لائے گئے ہیں، اور ان کے مجموعی اثر سے غزل کی اندرونی تعمیر (ARCHITECTONICS) میں ایک تموج کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اسی طرح تین اور فارسی غزلیں جن کے مطلعے بالترتیب یہ ہیں :

بیا کہ جوش تمنائے دیدنم بگر

چو اشک از سر مرغاں چکیدنم بگر
 اے ذوق نوا سخی بازم بہ خودش آور
 غوغائے شیخونے بر بنگہ ہوش آور
 سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم
 رنگ شعاع خون گرم تا پیریدن دہیم
 اور ایک مشہور اردو غزل جو یوں شروع ہوتی ہے :

سودائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں

شام خیال زلف سے صبح دمیدہ ہوں

ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ افعال کی اس یورش سے ایسا لگتا ہے، جیسے ذہن کے سندان (ANVIL) پر پے درپے اور بلا توقف ضربیں پڑ رہی ہوں۔ ان سب غزلوں کے حسن کار از ایک اندرونی نغمگی کے احساس کو ابھارنے میں ہے۔ ان سب میں جذبات کے مدد جزر کو مختلف افعال کی شکلوں اور ان سے منسلک حرکی پیکروں کے ذریعے صورت بخشی گئی ہے۔ اسماء یا صفات کے برعکس افعال کا تواتر کے ساتھ وارد ہونا شاعر کے ذہن کی فعالیت کو

ظاہر کرتا ہے۔ یہ امر بھی بالکل بسکی ہے کہ افعال کا براہ راست تعلق عروض و قوافی سے بھی ہے۔ ان پانچوں غزلوں میں جن کا حوالہ اوپر دیا گیا، ایک رواں دواں کیفیت پائی جاتی ہے۔ خصوصاً تیسری غزل میں رقص و مستی کی جو مسحور کن حالت پڑھنے والے کے حواس پر طاری ہو جاتی ہے، اس کی مثال کہیں اور تلاش کرنا آسان نہیں۔ ان سب غزلوں میں ترنم کو افعال اور حرکی چکیوں کی مدد سے ابھارا بھی گیا ہے اور منضبط بھی کیا گیا ہے۔ یہاں جذبے، تخیل اور اصوات کو ایک وحدت میں ڈھال دیا گیا ہے اور جذبے کی مصوری جامد نہیں بلکہ متحرک تصویروں کی مدد سے کی گئی ہے۔ اس سے ان تصویروں اور غزلوں کی پوری فضا میں ایک خود رفتگی، ایک اهتزاز اور ایک کیف و سرور کی فضا پیدا ہو گئی ہے، جو جذبات کو براہِ گھٹیا بھی کرتی ہے اور انہیں آسودگی بھی بخشتی ہے۔

کائنات کے فطری حسن کے لیے جو تحسین غالب اپنے دل کی گہرائیوں میں رکھتے تھے، وہ بھی بعض جگہ اسی انداز سے ظاہر کی گئی ہے :

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گلہائے تاز کا
ایک عالم پہ ہیں طوفانی کیفیت فصل
موجہ سبزہ نوخیز سے تا موج شراب
مر نہیں نکلت گل کو ترے کوچے کی ہوس
کیوں ہے گرد رہ جولان صبا ہو جانا
آزادی نسیم مبارک کہ ہر طرف
ٹوٹے پڑے ہیں حلقہ دام ہوائے گل
تیرے ہی جلوے کا یہ دھوکا ہے کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

تا گل بہ رنگ و بوئے کہ ماند کہ در مہن

گل در پس گل آمدہ در جستوئے گل

پھولوں کے یکے بعد دیگرے گل اٹھنے سے شاعر کا ذہن دلتا "ایک فلسفیانہ قیاس کی طرف تھل ہوتا ہے۔ اسی طرح موجود نظام کو منہدم کر دینے کی خواہش "اس کی جگہ ایک نئی کائنات کی تعمیر کی حسرت اور اس کا حوصلہ اور اس میں اپنے لیے ایک گوشہ عافیت کی جستجو" ان سب کا اظہار ایسے حسی پیکروں کے ذریعے کیا گیا ہے جو ہمدرد اور حرکت و عمل کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ غالب کی مشہور فارسی غزل جس کا مطلع یہ ہے :

یلا کہ قاعدۂ آسمان بگردانم

قضا بہ گردش رطل گراں بگردانم

اس کی ایک بین مثال ہے۔

رنگ، 'آواز'، 'خوشبو'، 'س' اور حرکت کے علامات کو نمایاں کرنے کے ساتھ ہی غالب تصورات کو بھی جسم و جان عطا کرنے کے فن پر قدرت رکھتے ہیں۔ مجازیہ (ALLEGORY) میں محدود تصورات محدود ہی رہتے ہیں، ہاں جو دیکھ ان کے لئے ایک خارجی پیکر وضع کیا جاتا ہے۔ مجازیہ کی بنیاد مماثلت پر اتنی نہیں جتنی کہ تعدیل SYMMETRY پر ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ طریق کار ایک بیانیہ ڈھانچے اور ایک متعینہ اور سوچی سمجھی اخلاقی اسکیم کا بھی پابند ہوتا ہے۔ لیکن محدود پیکر نگاری کا وظیفہ اور عمل اس سے مختلف ہوتا ہے۔ یہاں غیر مئی تصورات کو ایک مئی شکل دی جاتی ہے، تاکہ وہ پوری طرح شعور کی گرفت میں آسکیں۔ اور اس طرح جو تصویر تصوراتی چوکھٹے سے ابھر کر سامنے آتی ہے، وہ ہمیں بہت جلد اپنے بحر میں اسیر کر لیتی ہے۔ ہم اس تصویر سے اس لیے متاثر ہوتے ہیں کہ وہ یا تو ہمارے کسی انداز نظر کو شخص کرتی ہے یا پیش پا افتادہ تجربے کے کسی انوکھے پہلو کو سامنے لاتی ہے۔ بنیادی طور پر شعری پیکر ہمارے جذبات کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ لیکن محدود پیکر

نگاری میں ہمیں اپنے تصورات کے لئے ایک دور خاذریۃ اظہار ہاتھ آجاتا ہے۔ یعنی اس میں تصورات اور احساسات کے درمیان کامل آہنگی اور مطابقت قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ وہ کلام ہوتا ہے جسے خیال کے حیاتی ادراک سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس سے شعر کے مفہیم کی حدیں وسیع اور ان کی ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ نسبتاً آسان ہو جاتا ہے اور تصور میں جذبے کی سی تازگی، طرقلی اور کشش پیدا ہو جاتی ہے۔ تصورات کو مسئلہ کرنے کے عمل میں تخیل کی جو نوعیت بروئے کار آتی ہے اسے ہم MYTHOPOEIC کہہ سکتے ہیں۔ یہ تقریباً ہر بڑے اور سچے شاعر کے ہاں گہرے مطالب کو دل پزیر انداز میں نقش کرنے کے لئے کام میں لائی جاتی ہے۔ غالب کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھئے :

رو میں ہے رخس عمر کہاں دیکھئے تھے
 نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
 خیال مرگ کب حکیں دل آزرہ کو بخشے
 مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی
 جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم
 میں معتقد تھنہ محشر نہ ہوا تھا
 حاصل الفت نہ دیکھا جز کھلت آرزو
 دل بہ دل پوستہ گویا یک لب افسوس تھا
 برنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
 ہزار آئینہ دل باندھے ہے ہاں یک تپدین پر
 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا
 بوئے گل، نالہ دل، دود چراغ محفل
 جو تری بزم سے لکلا سو پریشاں لکلا
 در خور عرض نہیں جوہر بے داد کو جا
 نگہ ناز ہے سرے سے خفا میرے بعد
 یک نظر پیش نہیں فرصت ہستی غالب
 گرمی بزم ہے اک رقص شر ہونے تک
 آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
 پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
 ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
 ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
 حیرت کاغذ آتش زدہ ہے جلوۂ عمر
 تہہ خاکستر صد آئینہ پایا ہے مجھے
 ہیں ندال آمادہ اجزاء آفرینش کے تمام
 مہر گردوں ہے چراغ رہ گزار ہادیاں

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
 انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں
 دیدار باد، حوصلہ ساقی، نگاہ مست
 بزم خیال سے کدۂ بے خروش ہے
 پھونکا ہے کس نے گوش محبت میں اے خدا

افسون انتظار، تمنا کہیں جسے
 دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا
 دا ماندگی شوق تراشے ہے پناہیں
 شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم
 لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں
 رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے
 اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے
 اس منزل پر پہنچنے کے بعد دو غزلوں کا تفصیلی جائزہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ پہلی غزل
 نسخہ حمید یہ میں ملتی ہے، اور درج ذیل ہے :
 گدائے طاقت تقری ہے زباں تجھ سے
 کہ خامشی کو ہے پیرایہ بیاں تجھ سے
 فردگی میں ہے فریاد بیدلاں تجھ سے
 چراغ صبح و گل موسم خزاں تجھ سے
 بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے
 حنائے پائے اجل خون کشکھں تجھ سے
 پری بہ شیشہ و عکس رخ اندر آئینہ
 نگاہ حیرت مشاطہ خوں فشاں تجھ سے
 طراوت سحر ایجادی اثر یک سو
 بہار نالہ و رنگینی فشاں تجھ سے
 چمن چمن گل آئینہ در کنار ہوس
 امید محو تماشاے گلستاں تجھ سے

نیاز پردہ اظہار خود پرستی ہے
 جبیں سجدہ فشاں تجھ سے آستان تجھ سے
 بہانہ جوئی رحمت کیں مگر تقریب
 وفائے حوصلہ و رنج امتحاں تجھ سے
 اسد ظلم نفس میں رہے قیامت ہے
 خرام تجھ سے صبا تجھ سے گلستاں تجھ سے

یہ غزل نما نظم بہت اہم ہے۔ اس میں الوہی (DIVINE) اور انسانی (HUMAN) نقطہ ہائے نظر کو پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے۔ اس میں انسان کی عاجزی اور فروتنی پر زور ہے اور نہ خدا کی رحمت اور مشیت پر، بلکہ دونوں کے درمیان ایک توازن برقرار رکھا گیا ہے۔ نظم کا سیاق و سباق ارضی ہے، سماوی نہیں اور اس سے یہ نکتہ ابھرتا ہے کہ الوہی صفات یا حقیقت مطلقہ کی آماجگاہ یہی عالم آب و گل ہے، جس سے انسان بہر صورت منسلک اور اس میں پیوست ہے، انسان کو خدا کی شبیہ کہا گیا ہے، یعنی انسان کی تخلیق خدا نے اپنے نفس کو اس کے اندر پھونک کر کی۔ یہ پرانا مذہبی عقیدہ تھا۔ اسی حقیقت کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ انسان کو خدا کے ادراک کا کوئی وسیلہ اس کے علاوہ نہ سوجھا کہ وہ اس کا تصور اپنی ہی ذات و صفات کے آئینے میں کرے۔ اس نظم میں از اول تا آخر یہ خیال سرایت کیے ہوئے ہے کہ انسانی اعمال کا سرچشمہ صفات الہیہ ہیں اور انہی سے عالم کون و فساد کی رنگینی اور رعنائی بھی عبارت ہے۔ انسان کا تصور بعض بڑے شاعروں کے ہاں یہ ہے کہ اس کی وحدت اساسی ایک طرح کی شویت پر قائم ہے، یا بہ الفاظ دیگر انسان ایک ایسی تصویر ہے جس کی تزئین دو رنگوں کو ملا کر کی گئی ہے اور یہ دو رنگ الوہیت اور انسانیت کے ہیں۔ اس نظم میں کوئی مذہبی فوق نغمہ (OVERTONE) سوائے رحمت کے نہیں ہے، جو آٹھویں شعر میں آیا ہے، نہ یہاں مروجہ روایتی صفات ربانی کا کوئی ذکر ہے۔ لیکن نقطہ ارتکاز

(POINT OF FOCUS) الوہیت ہی ہے۔ یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ جن مجرّد تصورات سے نظم کا تانا بانا بنایا گیا ہے، وہ حرف و صوت کے چوکھٹے میں اس طرح بٹھائے گئے ہیں جس سے ان کی تجرید اور درشتی و سختی دور ہو گئی ہے۔ یہ روایتی قسم کی حمد نہیں ہے۔ یہاں تصورات کے حسی متبادلات (EQUIVALENTS) ہر جگہ ملتے ہیں۔ پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں ایک ہی بات دہرائی گئی ہے۔ غالباً یہ کہنا مبالغہ نہ ہو گا کہ نطق یا قوت گویائی کا ذکر یہاں شاید اس لیے بھی کیا گیا ہو، کیونکہ قرآن کریم اور انجیل مقدس دونوں میں اس کی فوقیت پر زور موجود ہے۔ دوسرے شعر میں ”چراغ صبح“ اور ”گل موسم خزاں“ دونوں شعری پیکر فردگی سے متعلق ہیں۔ لیکن یہاں مجرّد تصور ”فریاد بیدلاں“ ہے۔ تیسرے شعر میں سخت جانی (ENDURANCE) کے مرادف ہے، یعنی قوت انگیز، جو ”بہار حیرت نگاہ“ کو وجود میں لاتی ہے۔ دوسرا تصور یہاں یہ ہے کہ خدا موت پر متصرف ہے۔ اس کے لیے ”حتائے پائے اجل“ کا لمبیاتی پیکر بہت فکر انگیز ہے۔ چوتھے شعر کا پہلا مصرع موجودات کی رنگارنگی کا استعارہ ہے اور ”نگاہ حیرت مشاطہ“ انسانی اور اک کے مرادف ہے۔ جس کا سرچشمہ خدای کی ذات ہے۔ پانچویں شعر میں ”تاثیر“ مجرّد خیال ہے اور مشیت خداوندی یا حالات کے جبر کے خلاف انسان کا احتجاج بھی خدای کے واسطے سے بامعنی بنتا ہے۔ چھٹے شعر میں ”یاس“ اور ”امید“ کے درمیان تضاد ہے، اور دونوں کے حسی لوازمات بھی نمایاں کر دئے گئے ہیں۔ ساتھ ہی شعر میں ”نیاز“ اور ”خود پرستی“ کے درمیان پھر تضاد کو ابھارا گیا ہے۔ لیکن ”نیاز“ کے لیے جو ایک مجرّد تصور ہے، حسی پیکر بھی تراشا گیا ہے۔ آٹھویں شعر میں ”رحمت“ ایک مذہبی اصطلاح ہے، اور ”رحمت“ کا درود اسی وقت ہوتا ہے، جب انسان رنج و محن اور حوصلہ و کُرف کی آنائش میں پورا اترے۔ آخری شعر میں ہم زیادہ واضح طور سے عالم آب و گل سے متعلق نظر آتے ہیں۔ لیکن انسان جبریت یا لئوم کا پابند بھی نظر آتا ہے۔ اور بظاہر کچھ کر نہیں سکتا، تو فیکہ رحمت یا GRACE کا سہارا اس کے لئے موجود نہ

ہو۔ میرا قیاس ہے کہ ”خرام“ ”مبا“ اور ”گلستاں“ اس GRACE ی کے لیے حسی مرادفات ہیں، جنہیں شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ پوری نظم یا غزل الوہی اور انسانی نقطہ ہائے نظر کے تقابل اور مجرد تصورات اور ان کے حسی متبادلات (EQUIVALENTS) کی بیک وقت موجودگی کا ایک بہت دل کش اور نادر نمونہ ہے۔

ایک اور سطح پر ایک دوسری مشہور غزل درج ذیل کی جاتی ہے :

- ۱۔ مت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے
- ۲۔ کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوت مڑگاں کیے ہوئے
- ۳۔ پھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گرباں کیے ہوئے
- ۴۔ پھر گرم ٹالہ ہائے شر ہار ہے لہس
مت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے
- ۵۔ پھر پرش جراحت دل کو چلا ہے عشق
سلمان صد ہزار نکداں کیے ہوئے
- ۶۔ پھر بھر رہا ہوں خامہ مڑگاں بخون دل
ساز چمن طرازی داماں کیے ہوئے
- ۷۔ ہانم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نقارہ و خیال کا سماں کیے ہوئے
- ۸۔ دل پھر طواف کوئے طامت کو جائے ہے
چدار کا ضم کدہ دیراں کیے ہوئے

۹۔ پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب

مرض متاع عقل و دل و جاں کیے ہوئے

۱۰۔ دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال

صد گلستاں نگاہ کا سماں کیے ہوئے

۱۱۔ پھر چاہتا ہوں نامہ دلدار کھولنا

جاں نذر دل فریبی عنوان کیے ہوئے

۱۲۔ مانگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوس

زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے

۱۳۔ چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو

سرے سے تیز دشنہ مرگاں کیے ہوئے

۱۴۔ اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ

چہرہ فروغ سے گلستاں کیے ہوئے

۱۵۔ پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں

سر زیر بار منت درہاں کیے ہوئے

۱۶۔ جی ڈھوڑتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن

بیٹھے رہیں تصور جاناں کیے ہوئے

۱۷۔ غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوش اشک سے

بیٹھے ہیں ہم تہہ طوقاں کیے ہوئے

سترہ اشعار پر مشتمل یہ غزل ایک خاص امتیاز کی مالک ہے۔ یہ جس احساس کے محور

کے گرد گھومتی ہے اسے ایک لفظ (NOSTALGIA) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ مدت ہوئی

ہے 'عرضہ ہوا ہے' برسوں ہوئے ہیں 'ان ترکیبوں کا استعمال ہمارے اس قیاس کو تقویت پہنچاتا ہے۔ لفظ "پھر" اس غزل میں سولہ بار آیا ہے۔ جیتے ہوئے وقت کو جو ترکیبیں متعین کرتی ہیں 'ان کے ساتھ ہی لفظ "پھر" کی مسلسل تکرار یہ ثابت کرتی ہے کہ پوری غزل ایک مخصوص تجربے کی باز آفرینی (RE-ENACTMENT) کے لیے لکھی گئی ہے۔ پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں "بزم چہ اغان کیے ہوئے" کی ترکیب اور چوتھے شعر کے دوسرے مصرع میں سیر چہ اغان کئے ہوئے کی ترکیب استعمال میں آئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کے دوسرے مصرع میں "دعوت مژگاں" اور چھٹے شعر کے پہلے مصرع میں "خامہ مژگاں" میں کافی مماثلت ہے۔ ساتویں شعر میں "نظارہ" "دیدہ" سے متعلق ہے اور "خیال" "دل" سے۔ دسویں شعر کے دوسرے مصرع میں "صد گلستاں" نگاہ سے متعلق ہے اور پندرہویں شعر میں چہ "فروغ" کی وجہ سے گلستاں کی طرح رنگ اڑا رہا ہے۔ چوتھے شعر میں اس عمل کی کار فرمائی ملتی ہے جسے (SYNAESTHESIA) کا نام دیا گیا ہے۔ کیونکہ اس میں بیک وقت سماعی اور بصری پیکر مجتمع کردئے گئے ہیں۔ پہلے چار شعروں میں شاعر اس تجربے کو جس پر ماہ و سال کی گرد جم چکی ہے 'حسرت و یاس کے ساتھ ذہن کے آئینے کے سامنے لا رہا ہے۔ پانچویں سے نویں شعر تک وہ اسے پھر سے تازہ کرنا چاہتا ہے اور ان لحاظات کو شعوری عمل کی تابعداری بخشنا چاہتا ہے 'کیونکہ اس میں ایک لذت اور جاں پردہ پو شیدہ ہے۔ دسویں شعر میں ایک غانیہ کے لیے محبوب کی دل آویز شخصیت ایک عین ثابتہ بن جاتی ہے اور رنگ و بو کی یہ کائنات جو ہمارے ارد گرد پھیلی ہوئی ہے 'اس کے مرنے نقش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ گیارہویں شعر میں یہ فریب نظر فضا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ پانچویں شعر سے گیارہویں شعر تک جو کچھ کہا گیا ہے وہ ایک پس منظر کی تعمیر کا حکم رکھتا ہے 'اور بارہویں 'تیرہویں اور چودھویں شعر میں وہ انتہائی حسی 'جذباتی اور بھجان انگیز تجربہ ہے 'جس کی خاطر پوری غزل ضبط تحریر میں آئی ہے۔ یہاں جو تصویر واضح طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے 'وہ ایک توانا 'شوخی

چشم اور دل رہا عورت کی ہے جس کے ہر بن مو سے جوانی چمک رہی ہے اور جو حسن افزونی کے ہر ہر انداز سے مکمل طور پر آراستہ ہے۔ اس تصویر میں حسی پیکر نگاری اپنے انتہائی کمال کو پہنچ گئی ہے اور یہاں شاعر کے لفظی اعجاز کو مصور کے موقلم کے جیسے نقوش سے جدا کر کے دکھانا ناممکن ہے۔ یہ امر بھی غور طلب ہے کہ شروع کے چار شعروں کے لہجے میں ایک مدغم پن اور ہمگینی اور اداسی ہے۔ پندرہویں اور سولہویں شعر میں اس تجربے کے تسلسل کو جو بارہویں، تیرہویں اور چودھویں شعر میں مشکل کیا گیا ہے قائم رکھنے کی خواہش کا اظہار کیا گیا ہے یہاں آواز پھر ڈوبتی ہوئی محسوس ہوتی ہے لیکن سترہویں شعر میں شاعر کی اٹانیت پھر اسے ہمیز کرتی ہے مگر جذباتی نا آسودگی، بلکہ اضطراب کا احساس سطحی تیقن اور خود نمائی کی تہہ سے بار بار ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ پوری غزل حافظے میں پیوست تجربات کی تہدید اور شدید طور پر حسی پیکروں کی تخلیق کی ایک بہت کامیاب اور روشن مثال ہے۔

عالم جس قسم کے حسی پیکروں کی طرف مائل ہیں، وہ بھری، سماجی اور حرکی ہیں۔ اور یہ سب انہیں تجربے کے انضباط میں مدد پہنچاتے ہیں۔ ان میں خاص طور پر آنکھ، دل، آئینہ تماشہ، شوق، وحشت، جنوں، تمنا، دشت اور صحرا کے پیکر ہماری توجہ کو بار بار اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان سب کے گچھے یعنی (CLUSTERS) ہمیں جگہ جگہ ملتے ہیں اور ان سے ایک تانے بانے (PATTERN) کی تشکیل وجود میں آتی ہے۔ ان سب کے لیے ”آگہی“ ایک مرکز ثقل ہے، جو انہیں اپنی طرف کھینچتا اور ایک سلک وحدت میں پرورتتا ہے۔ فطرت کے حسن اور انسانی تعلقات کے بارے میں غالب کا رد عمل یا سطح نظر انہی شعری پیکروں کی وساطت سے سامنے آتا ہے۔ غالب کے ذہن میں آزادہ روی ہے۔ یعنی وہ کسی بندھی ہوئی روایت یا ضابطے کی پابندی نہیں کرتے اور اسی لیے وہ کائنات اور انسان کے اخلاقی الجھاؤ اور کش مکش کے بارے میں ایک تشکیک آمیز رویہ اختیار کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ ان کے شاعرانہ تجربے کا نمونہ حسیاتی بھی ہے اور جدلیاتی (DIALECTICAL)

بھی، اور اس طرح وہ تجربے کے متضاد نقش ہائے رنگ رنگ کو شفافیت اور قطعیت کے ساتھ نمایاں کرنے پر بحد کمال دسترس رکھتے ہیں۔ کائنات میں حرکت اور توانائی کا جو بھی مظهر ان کی نظر کے سامنے سے گذرتا ہے، وہ اس پر ریمکس جاتے ہیں۔ عرفان حقیقت کے عمل کے دوران وہ عالم ماوراء کی جانب کوئی کشش محسوس نہیں کرتے۔ البتہ خارجی مظاہر فطرت، مادہ اور اس کے اجزائے ترکیبی اور کشاکش حیات کا نشاط اور کرب انہیں شاعرانہ اظہار پر اکساتا ہے۔ ان کی خود اعتمادی اس شخص کی سی ہے، جو اپنی شخصیت کا عکس عالم معروض پر ثبت کرنا چاہتا ہے۔ عالم معروض چاہے اس کی آرزوؤں کے آئینے میں نہ ڈھالا جاسکے اور کائنات چاہے اپنے سب راز بہ تمام و کمال اس کے سینے پر منکشف نہ کرے لیکن اس سے عمدہ برآ ہونے کی خواہش اور جدوجہد ایک غیر متناہی عمل ہے۔ انسانی شخصیت کی خود نگری اور صلابت، شکست و ریخت اور ہزیمت کے احساس کے باوجود نئی زندگی کی قبایب تن کرنے کا حوصلہ تسخیر کائنات کا جذبہ ارضی حقیقت کی کہنہ تک پہنچنے کی کوشش اور آفاقی عمل کے دوران اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی بے پناہ خواہش، یہ سب ہمیں غالب کی شاعری میں منعکس نظر آتے ہیں۔ آرزوستانی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ٹیس کے فارمولے کے مطابق غالب کی شاعری ان کے اپنے آپ سے دست و گریباں ہونے کے نتیجے کے طور پر عالم وجود میں آئی ہے اور اس عمل کو خارجیت کا جامہ پہنانے کے لیے انہوں نے زبان کو انتہائی نفاست، پرکاری اور گہری اشاریت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

کلام غالب کا ایک رخ

غالب اردو شاعری میں ایک نادر مظہر ہیں۔ ان کی انفرادیت اور عظمت اتنے متفاد پہلوؤں میں اجاگر ہوئی ہے کہ ان سب کا احاطہ کسی شخص کے لیے ایک مضمون کی محدود بساط میں کرنا مشکل ہے۔ فکر و سخن کی محفل میں ان کا مقام اور منصب سب سے الگ ہی نہیں، سب سے نمایاں اور بلند بھی ہے۔ غالب کی شاعری کا موضوع ان کے شدید ذاتی تاثرات ہیں۔ ان کی امتیازی خصوصیت ان کا فکر ہے۔ یعنی ان تاثرات پر ان کے بے چین اور عمیق ذہن کا رد عمل۔ غالب کا تجربہ حقیقی اور غیر منفصل معلوم ہوتا ہے اور اس میں گونا گوں کیفیات کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ اس تجربے کی تجسیم کے دوران ان کی شخصیت کے تمام پراسرار گوشوں میں نفوذ باہمی کی حالت پیدا ہو جاتی ہے۔ غالب کے ہاں فکر ان تمام تجربوں کا اظہار ہے جو ذہن اور روح کی گہرائیوں میں جذب ہو کر ابھرے ہیں۔ اس فکر کی قدر و قیمت کا

تین ان تجربات کے تجزیے پر منحصر ہے۔ حسرت بھی اچھے اور دل پذیر شاعر ہیں۔ ان کے ہاں بھی جذبات کی بوقلمونی اور فراوانی ملتی ہے۔ مگر رنز (BURNS) کی طرح وہ خالص تجربے سے آگے نہیں بڑھتے۔ ان کی شاعری صرف احساسات کو آہنگ عطا کرتی اور انہیں آسودگی بخشتی ہے اور اس اعتبار سے کیش کی نہایت ابتدائی دور کی شاعری ہی تک پہنچ کر رہ جاتی ہے۔ غالب کے ہاں رنگارنگی اور فراوانی سے زیادہ ندرت، پیچیدگی اور تنوع اہم ہیں۔ ان کے ہاں جذبات کی سمدی اور ذہن کی برق رفتاری بیک وقت ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں تنقل کا عنصر تمام دوسرے عناصر پر فوقیت رکھتا ہے۔

غالب اور اقبال میں ایک اساسی فرق ہے۔ اقبال نے اپنی شعری کائنات کو اس مرکزی اور مربوط نظام فکر سے آراستہ کیا ہے جو انہیں مختلف سرچشموں سے فیضان حاصل کرنے کی بدولت ملا۔ وہ سرچشمے یہ ہیں: قرآن کریم، فارسی صوفی شعراء، اسلامی اور مغربی مفکرین، قدیم و جدید فلسفہ اور سائنس۔ غالب کے لیے کوئی نظام فکری یا زندگی کی کوئی تفسیر مکمل اور بصیرت افروز تجربہ نہیں بن سکی، اس لیے ان کی شاعری ان تھمبات کی فنی ترسیل ہے، جو انہوں نے اپنے نجی تجربات سے اخذ کی ہیں۔ یہ بڑی حد تک اس شاعری کے مماثل ہے، جسے ہر برٹ ریڈ نے فکر کے جذباتی یا حیاتی ادراک سے تعبیر کیا ہے اور جس کا مجموعی تاثر یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمارے کلی رد عمل (TOTAL RESPONSE) میں ایک قسم کا پہچان بھی پیدا کرتی ہے اور ہمارے اندر تحیر کی کیفیت کو بھی اکساتی ہے۔ غالب کا تفکر، مطالعہ اور مشاہدہ باہم دگر آمیز ہو کر ان کے لیے ایسی ہی قوت تحریک رکھتے تھے، جیسی کہ بے میل حیاتی تجربہ، شاعری کی اعلیٰ ترین شکلوں میں فکر اور تجربے کا امتزاج ناگزیر ہے۔ انگریزی

ادب میں 'ٹیکسیجز'، 'بلیک'، 'ورڈز نور تھ'، 'کیٹس اور شیلے' کے ہاں ہمیں ایسی شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ ان سب کی طرح غالب کے ہاں بھی محسوس فکر کی پرچھائیاں موجود ہیں۔ ان کی تشبیہیں شاعرانہ ہونے کے ساتھ ہی ان کے فکر کا جزو لاینفک ہیں۔

غالب کو فلسفی شاعر اس بنیاد پر تو نہیں کہہ سکتے، جس مفہوم میں یہ اصطلاح ہم دانتے، لو کریش یا اقبال کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ کیوں کہ غالب نے کسی مرتب یا منضبط فلسفیانہ نظام کا سہارا نہیں لیا اور نہ ان کی شاعری کا محرک کائنات کا کوئی فلسفیانہ تصور قرار دیا جاسکتا ہے۔ غزل کی داخلی اور موضوعی دنیا میں کسی ایسے تعمیری تصور کی گنجائش بھی نہیں۔ حیات و کائنات کے بارے میں کوئی متعین اور واضح فکری ہیولے جیسا دانتے نے سینٹ ٹامس سے مستعار لیا تھا، غالب کے ہاں نہیں تھا۔ لیکن وہ عینیت پسند اور صوفی مشرب تھے۔ ان کا متجسس اور خلاق ذہن کائنات اور انسانی زندگی کے مسائل کی گرہ کشائی میں لگا رہتا تھا اور گو ان کے ہاں انہی فلسفیانہ نظریوں کا شعور اور عکس ملتا ہے جو انہوں نے طوسی، بوعلی سینا، غزالی، عراقی، جامی اور رومی سے ذہنی ورثے کے طور پر پائے تھے، اور ان کے کلام پر فلسفہ اور تصوف کے ان مہتمم بالشان مسائل کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں، جو فارسی شاعری کے خمیر میں رچ بس گئے ہیں۔ تاہم ان کی فکر میں ذاتی انکشاف کی تازگی موجود ہے۔ غالب کے ہاں فلسفیانہ نظام نہیں، فلسفیانہ افتاد فکر اور انداز بیان ملتا ہے۔

غالب کے ہاں بے شمار اشعار ایسے ہیں جن کی معنویت اور فنی لطافت ذہن انسانی کو دعوت فکر دیتی ہے۔ یہ وہ مقامات ہیں جہاں وہ زندگی اور کائنات کے رموز کو آشکار کرنے کے لیے بعض معینہ اقدار اور ان تصورات کا سہارا لیتے ہیں، جو فارسی شاعری اور ہندو فلسفے میں

بنیادی حیثیت رکھتے ہیں، اور جن میں نوافلاطونی عقیدے بھی جذب ہو گئے تھے۔ ان اشعار کا تجزیہ کرنے سے پہلے دو امور کی وضاحت ضروری ہے۔ اول یہ کہ غالب نے ان بنیادی تصورات کو کسی فکری نظام کا جزو بنانے کی کوشش نہیں کی، اور دوسرے یہ کہ ان کا اثر غالب کی زندگی پر گہرا یا نمایاں نہیں تھا۔ یہ عقیدے اور نظریے ان کے شاعرانہ شعور کا حصہ ضرور بن گئے تھے، لیکن عمل کی خارجی دنیا میں ہمیں ان کی قوت تحریک کا اندازہ کہیں نہیں ہوتا۔

غالب کے لیے پوری کائنات ایک سوالیہ نشان تھی۔ اس کے اسرار و رموز کی گرہ کشائی وہ کسی بندھے کے نظریے یا مسلمہ نظام کی مدد سے نہیں کرنا چاہتے تھے، بلکہ ان کا حکیمانہ ذہن ان مختلف مسائل کی توجیہ زیادہ تر اپنی توانائی کے بل بوتے پر کرنا چاہتا تھا۔ ان کا دل ایک جام جہاں نما اور ان کا تخیل عکس اقلن ہے۔ اگر وہ جمود یا روایت پرستی سے مفاہمت پر آمادہ ہوتے، تو خالص مذہبی بنیاد پر ان کی تعبیر کر سکتے تھے۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ وہ تخیل محض کے فریب خوردہ تھے، یا ان کے ذہن کی اندرونی پیچیدگی اور ان کے اسلوب فکر کی ندرت کو تہنی عناصر نے متعین نہیں کیا تھا۔ ان کی فکر کا ایک تاریخی پس منظر بھی ہے۔ ان کے مطالعے اور ان عقلی اور ذہنی روایات نے، جو انہیں زیادہ تر فارسی شعراء کے توسط سے ملی تھیں، ان کے ذہنی عمل کی نشوونما پر گہرا اثر چھوڑا تھا۔ کوئی مفکر اور شاعر خارجی موثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا لیکن مختلف تہذیبی عناصر کو ایک غیر شعوری انتخاب کے ذریعے اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر لینا اور بات ہے اور کسی فکری نظام کو تمام و کمال قبول کر کے اس کے مطابق حقیقت کی تاویل و تفسیر پیش کرنا قطعی مختلف عمل ہے۔ غالب کے کلام میں جو تفکر ہمیں ملتا ہے، وہ ان مقدمات کا شاعرانہ اظہار بیان ہے، جو ان کے فعال اور

آزاد ذہن نے انفرادی تاثرات اور تجربات کی بنیاد پر ترتیب دے ہوں گے۔

فلسفہ کا ایک معرکہ الاراء مسئلہ یہ رہا ہے کہ محسوسات مادی دراصل کوئی وجود نہیں رکھتے۔ ہم ان کا ادراک بعض ان خواص کی بنا پر کرتے ہیں جنہیں ہم ان کے اندر مسئلہ کر دیتے ہیں۔ اور جو دراصل ہمارے ذہن کی کار فرمائی کا نتیجہ ہیں، اس لیے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہستی یعنی مادے کا وجود اعتباری اور نسبتی ہے، اور یہ اضافت انسانی ادراک اور اجسام خارجی کے مابین قائم کی گئی ہے۔ ایک غزل کے ایک شعر میں، جس کی فضا پر انسانی فکر اور اس کی عظمت کا احساس چھایا ہوا ہے، غالب نے یوں اظہار رائے کیا ہے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستی اشیاء مرے آگے

موجودہ طبیعیات کی تحقیق بھی یہی ہے کہ جواہر لا - تجربی نہیں ہیں، ان کی تقسیم برقی لہروں میں کی جاسکتی ہے۔ برقی لہروں کی اگر مزید تحلیل کی جائے تو ہماری رسائی ایڑ تک ہوتی ہے اور اگر حلقہ ہائے ایڑ کھول دے جائیں تو صرف خیال باقی رہ جاتا ہے۔ غالب آدمی کو محشر خیال سمجھتے تھے، اس لیے کہ وہ خود ذہنی دنیا میں سانس لیتے تھے۔ مادے اور خیال کی تقدیم و تاخیر کے سلسلے میں وہ خیال ہی کی اولیت اور سبقت کو تسلیم کرتے تھے۔ جدید ترین نقطہ نظر جو جدلیاتی مادیت میں یقین رکھتا ہے، ان کے قیاس سے باہر تھا۔ اس لیے برکے اور اسپنوزا کی طرح وہ اسی نظریے کے حامی اور مؤید تھے کہ محسوسات مادی دراصل خیال ہی کی معجز نمائی کا عکس ہیں

ہستی کے مت فریب میں آجائو اسد

عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

ہاں کھائو مت فریب ہستی

ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

عالم کے ہاں فلسفیانہ خیالات کی بہت سی ہمیں ملتی ہیں۔ ان کے ہاں چونکہ عقل پر زور ہے، اس لیے توحید مطلق کا عقیدہ بھی ملتا ہے۔ حقیقت کے مادی تصور سے اس زمانہ کا فلسفہ آشنا نہیں تھا۔ کم از کم اسلامی مفکرین مادے کے وجود پر اتنے مصر نہیں تھے جتنا روح کے وجود پر۔ ان کے ہاں حقیقت نہ صرف دو خانوں میں منقسم تھی، بلکہ اس کا روحانی پہلو مادی پہلو کی نسبت اہم تر تھا۔ رواقیین کے نزدیک کائنات معقول اور عقل کل خدا کا مظہر کامل ہے۔ کائنات کا ادراک عقل ربانی کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔ انسانی عقل کی نارسائی اور ناقصی اس معاملے میں بہت واضح ہے۔ غالب بھی جب کائنات کی علت غائی پر غور کرتے ہیں، تو وہ بھی اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں :

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے

پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے
آخری حقیقت کے ادراک کے لیے صرف عقل ربانی کی رہنمائی کافی نہیں، بلکہ انانیت کی شکست بھی ضروری ہے، کیونکہ جب تک ہم معرفت نفس حاصل کر کے اپنی ”انا“ پر غور نہیں پالیتے، اس وقت تک لا تعلقی کے ساتھ حقائق پر غور نہیں کر سکتے۔ یہ احساس ”انا“ ہی دراصل ہمارے ادراک و شعور کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے :

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں

ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

چونکہ قدیم فلسفے میں روح کو اولیت کا درجہ حاصل ہے، اس لیے مادے کو حرکت روح کے سبب سے ہے۔ یہ تصور کہ مادے میں حرکت خود اس کے وجود سے پیدا ہوتی ہے، اور مادہ خود فعال ہے، جدید فکری ارتقاء کا آفریدہ ہے۔ پرانے مفکروں کے مماثل غالب کی رائے میں بھی مادہ بے جان اور جامد شے ہے۔ مادے کو حرکت میں لانے والی قوت خدا ہے۔ خدا علت الہی ہے اور حرکت کو متعین کرتا ہے لیکن خود حرکت سے ماوراء ہے۔ اسی لیے ارسطو اور ان کے بعد ازمندہ وسطیٰ کے فلسفیوں کے ہاں (UNMOVED MOVER) کا تصور جگہ جگہ ملتا ہے۔ غالب نے کہا ہے :

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے

پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے
 مادہ نہ فعال ہے نہ لافانی۔ روح کا سفر غیر مختتم ہے۔ روح سے مادے کا وصال فنا کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ اس لیے موت ایک منزل ہے اور فنا کا خیر مقدم لازمی۔ فنا کا لفظ غالب کے کلام میں ایک ایسے بلیغ اشارے کی حیثیت رکھتا ہے، جس سے معنی و مفہوم کی بہت سی حمیں وابستہ ہیں۔ اسے ایک طرح کا تحت نغمہ (UNDER TONE) کہہ سکتے ہیں، جس کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔ اس کا ایک سیاسی منشاء بھی ہے، جس سے انکار ممکن نہیں۔ مگر یہاں ہمیں صرف اس کے فلسفیانہ مفہوم سے سروکار ہے۔ چونکہ ہستی نتیجہ ہے مرکز یا مبداء سے علیحدگی کا، اس لیے وہ دراصل معرض خطر میں پڑ جانے سے عبارت ہے۔ دریا سے علیحدگی قطرے کو وجود میں لاتی ہے، اس لیے وجود کا فنا ہو جانا ہی دراصل اس کی عشرت اور سعادت کا وسیلہ ہے اور فنا ہی اشیائے عالم کی شیرازہ بندی کی ضمانت کرتی ہے۔ افلاطونی

عقیدے کے مطابق تمام اشیاء اپنی اصل یا مبداء کی طرف بازگشت چاہتی ہیں :

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

درد کا حد سے گذرنا ہے دوا ہو جانا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب

کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

فنا کو سوئپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا

فروغ طالع خاشاک ہے موقوف گلشن پر

روشن ہستی ہے عشق خانہ دیراں ساز سے

انجمن بے شمع ہے گر بق خرمین میں نہیں

وحدت الوجود کے عقیدے کو غالب کے فکر میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس

عقیدے کی بنیاد یہ ہے کہ کائنات خدا سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ وجود صرف ایک ہے،

یہ وجود جب شخصیات اور تعینات کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے تو ممکنات کے اقسام اور

مدارج پیدا ہوتے ہیں۔ وجود حقیقی اور کائنات کے مابین ذات و صفات کی نسبت ہے۔ چونکہ

صفات عین ذات ہیں، اس لیے کائنات حق تعالیٰ سے حمیر نہیں۔ اصل حقیقت وہ اکائی ہے،

جو موجودات کے تعدد اور کثرت کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ موجودات اضلال اور پر تو ہیں وجود

مطلق کے۔ وحدت وجودی اور وحدت شہودی کے درمیان امتیاز اصل کا نہیں، بلکہ محض

فروغی ہے۔ آخری تجربے میں یہ دونوں ایک ہیں۔ قطرہ و موج و حباب کی حقیقت اس کے

سوا کچھ نہیں کہ وہ صرف وجود بحر کے خارجی مظاہر ہیں :

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر

یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر

ہم اس کے ہیں ہمارا پہچنا کیا
شاہد ہستی مطلق کی کر ہے عالم

لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں
توحید میں یقین رکھنے والے عقل ربانی کو ادراک کے حاصل کرنے کا وسیلہ مانتے
ہیں۔ اس کے بالقابل صوفیوں نے باطنی احساس یا نگاہ کو حقیقت الحقائق پالینے کی شرط ٹھہرایا
ہے۔ یہی وہ شے ہے جسے ہم داعیہ روح یا اقبال کے الفاظ میں ”جذب اندروں“ کے نام سے
پکار سکتے ہیں۔ حقیقت نے مظاہر کی رنگارنگی میں اپنے آپ کو ظاہر کیا ہے لیکن اگر ہم اس
کے ادراک سے قاصر ہیں تو یہ ہمارے عجز کی دلیل ہے :

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا

یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا
حیات کی ابتدا اور انتہا چونکہ خدا کی ذات پر منتج ہوتی ہیں۔ اس لیے مادی زندگی کے
انتہائی ہونے میں شبہ نہیں۔ مخلوق کا تصور چونکہ خدا کے تخلیقی تصور میں موجود اور مضمحل
ہے، اس لیے ہستی بالذات کوئی معنی نہیں رکھتی۔ حیات فی الواقع اولین سرچشمے سے جدائی کا
دوسرا نام ہے، اور اسی ہستی نے ہمارے اور وجود مطلق کے درمیان بعد اور منافرت پیدا
کر دی ہے :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈوبیا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
اسی لیے ہماری ہستی فنا کی ترجمان ہے، اور ہمارا شعور ہی دراصل بے شعوری کا
مرہون منت ہے :

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود

ہیں ’اب میں ہوں‘ جو جاگے ہیں خواب میں

عالم کے دل میں وحدت الوجود کا عقیدہ اس درجے راسخ تھا کہ وہ بعض اوقات مشاہدے اور کشف و الہام کی ضرورت پر بھی شک کرنے لگتے ہیں۔ وحدت میں ہلکتے یقین عالم اور معلوم کے درمیان امتیازات کو ختم کر دیتا ہے۔ جب ہر شے کی حقیقت ایک ہی ہے اور تمام اشیاء ایک ہی ذات کا مظہر ہیں، تو پھر ہم عرفان حق کی مختلف منزلوں میں یقین کیوں رکھیں۔ اس سالک کے لیے جو غنائی الذات ہو جائے، راہ معرفت کے مدارج اور مراتب کوئی بڑی اہمیت نہیں رکھتے۔ عالم جبوت سے عالم لاہوت کا راستہ وادی حیرت میں سے ہو کر گذرتا ہے۔ مدام حیرت اور استغراق کا عالم ہی ذوق عرفان کی غمازی کرتا ہے :

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم

کر دیا کافران اصنام خیالی نے مجھے

وحدت الوجود کے عقیدے کی اصل روح اور آخری غایت تزکیہ نفس اور تصفیہ

باطن ہے۔ غالب نے اسے اپنی عملی زندگی میں نہیں برتا تھا۔ پھر یہ عقیدہ ان کے ذہن میں

کیسے جاگزیں ہوا؟ کیا یہ محض روایت پرستی کا نتیجہ تھا؟ اگر ایسا ہوتا تو اس کے شاعرانہ اظہار

میں اتنی کشش اور اتنی جان نہ ہوتی۔ احتشام حسین کا یہ خیال بڑی حد تک صحت پر مبنی معلوم

ہوتا ہے کہ ”وحدت الوجود کی طرف غالب کا میلان مسائل حیات کو سمجھنے اور مذہب کی ظاہر

دیواریوں سے بچ نکلنے کا ایک بہانہ تھا۔ غالب جس سماج کے فرد تھے، اس سماج میں باغیانہ

میلان اور آزادی کا جذبہ داخلی طور پر تصوف ہی میں نمایاں ہو سکتا تھا۔“ دوسرا بڑا اور اہم

سبب یہ ہے کہ اس فلسفے کے ماننے والوں کے نزدیک خدا اور یا حسن ہے اس لئے اس کا

اور اک مادی محسوسات کی دنیا ہی میں کیا جاسکتا ہے۔ فلاطینس (PLOTINUS) کے نظریے کے بموجب انسانی روح، روح اعظم کا پر تو ہے۔ روح اعظم کو جب یہ منظور ہوا کہ اپنی صورت کا مشاہدہ کرے، تو کائنات وجود میں آگئی اور ماسوا کا ظہور ہوا۔ حسن مطلق کی خود بینی کے لیے کائنات ایک آئینہ فراہم کرتی ہے۔

دہر جز جلوہ یکہائی معشوق نہیں

ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود ہیں
چونکہ میدائے عالم حسن ہے اور حسن اظہار کا مقتضی ہے اس لئے دنیا کا عدم سے پردہ وجود پر نمایاں ہو جانا لازمی تھا۔ غالب کا دل و دماغ چونکہ حسن کے احساس سے سرشار تھا اور وہ کائنات کی تخلیق کے جواز کے لئے ایک مابعد الطبیعیاتی بنیاد کی تلاش میں تھے، اس لئے یہ عین قرین قیاس ہے کہ حقیقت کا ایسا نظریہ جو کائنات کے رنگارنگ اور کثیر التعداد مظاہر کی توجیہ حسن انہی کے آرائش جمال کے دائمی جذبے کی روشنی میں کرے، ان کے لیے بہت پرکشش تھا۔ مندرجہ ذیل اشعار میں یہی خیال ادا کیا گیا ہے:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ہنوز محرم حسن کو ترستا ہوں

کے ہے ہر بن مو کام چشم بینا کا

ہے وہی بد مستی ہر ذرہ کا خود طرز خواہ

جس کے جلوے سے نہیں تا آسماں سرشار ہے

نظارہ کیا حریف ہو اس برق حسن کا

جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

نو فلاطینی فلسفیوں نے حقیقت کی تاویل اس طرح سے کی تھی کہ حقیقت مطلق نور تو

ضرور ہے، مگر وہ اپنے اظہار کے لئے مادے کا محتاج بھی ہے۔ غالب بھی شاید یہی سمجھتے تھے کہ نور کی جلوہ گری کے لئے ایمان ثابتہ کا وجود ضروری ہے۔

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی چمن رنگار ہے آئینہ ہلو بہاری کا غالب نو فلاطونی فلسفیوں کے اس عقیدے سے واقف ہوں یا نہ ہوں، لیکن ان کے کلام میں مادی زندگی کی رنگارنگ دل فریبوں کی حسین کا جو جذبہ جگہ جگہ نظر آتا ہے، وہ براہ راست وحدت الوجود میں عقیدے کے اس پہلو سے منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اس عقیدے کی خالص مذہبی تعبیر غالب کے سلسلے میں نہ ضروری ہے اور نہ مفید، کیونکہ وحدت الوجود کا عقیدہ تصوف سے مختص نہیں ہے۔ غالب شہری زندگی کی فطرتوں، ہنگاموں اور اس کے نقش ہائے رنگ رنگ سے قریب تھے اور انہوں نے فطرت کے بے داغ حسن اور اس کی خاموش تھر تھراہٹ کو محسوس نہیں کیا تھا اس کے باوجود اپنے فارسی اور اردو کلام میں انہوں نے فطرت کے حسین مناظر کا ذکر جس صنعت کاری اور سلیقے کے ساتھ کیا ہے اور اس میں جو نکتہ آفرینیاں کی ہیں، اس سے ایک طرف تو ان کے گہرے جمالیاتی احساس اور خلاق تخیل کا ثبوت ملتا ہے اور دوسری طرف زندگی کی حسین چیزوں کے لئے اس حرص کا، جو ان کی شخصیت کا ایک اہم جزو تھی۔ وحدت الوجود کا عقیدہ انہیں جس حسن پرستی اور دیگنوم (PAGANISM) کی طرف لے گیا، اس کی کچھ کچھ خبر ان اشعار سے ملتی ہے:

پھر اس انداز سے بہار آئی

کہ ہوئے مہر و تماشا کی

دیکھو، اے ساکنانِ خطہ خاک!

اس کو کہتے ہیں عالم آرائی

کہ نہیں ہو گئی ہے سرتاسر

دوکش سطح چرخ مینائی

ہزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
 بن گیا روئے آب پر کالی
 ہزہ و گل کو دیکھنے کے لئے
 چشم زمیں کو دی ہے مینائی
 ہے ہوا میں شراب کی تاثیر

ہاں لوثی ہے ہاں بھائی
 غالب کے کلام میں جس حکیمانہ مزاج کا ذکر ہم نے کیا تھا، اس کی تشریح ان اشعار سے بخوبی ہوتی ہے جن کا تجزیہ سطور بالا میں کیا گیا۔ ان کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں شاعرانہ انداز بیان کو برقرار رکھا گیا ہے، محمود تصورات کی شاعری عام طور پر سپاٹ اور بے مزہ ہوتی ہے۔ مگر غالب کے ہاں ایسی شاعری میں بھی جذبے کی داغ بیل ہے، توانائی اور شدت موجود ہے۔ جس عظیم ترین شاعری کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا، اس کی بڑی پہچان غالب کے ہاں نظر آتی ہے۔ یعنی یہ کہ غالب جذبے اور ذہنی تصورات کے درمیان رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ خیالات کو حیات میں اور مشاہدات کو ذہنی کیفیات میں تبدیل کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم رکھتے ہیں۔ فکر اور جذبے کا جیسا سچا اور حسین امتزاج اور تعمیلی چمکیوں میں مینا کاری اور قوس قزح کی جو بہار ہمیں غالب کے ہاں نظر آتی ہے، اس کی مثال اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ ان کے بہترین اشعار وہی ہیں، جہاں تجربات کا بیان ذہن کو منور کرتا چلا جاتا ہے، اور جہاں فکر اور جذبے کے عمل اور رد عمل کا پتہ چلتا ہے۔

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
 کسے جوں پر تو خورشید عالم شبنمستان کا
 نہ ہوگا یک میاں مانگی سے ذوق کم میرا

حباب موجد رفتار ہے نقش قدم میرا
 ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
 غلہ کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا
 جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
 جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مرگاں ہوتا

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
 چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا
 مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
 پرگل خیال زخم سے دامن نگاہ کا
 جمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
 شعلہ شعلہ یہ پوش ہوا میرے بعد
 مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
 کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر
 تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکہ گم آج تک
 بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل
 ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب
 ذرے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں
 ہوئے اس مہوش کے جلوہ تمثال کے آگے
 پرافشاں جوہر آئینے میں، مثل ذرہ روزن میں
 کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی

آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں
 ہے آرمیدگی میں کلوہش بجا مجھے
 صبح وطن ہے خدۂ دندان نما مجھے
 اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجوریاں
 مثل نقش مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

دیدار بادہ حوصلہ ساقی نگاہ مست
 بزم خیال سے کدہ بے خوش ہے
 ہر قدم دوریٰ منزل ہے نمایاں مجھ سے
 میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
 اثر آبلہ سے جاوۂ صحرائے جنوں
 صورت رشتہ گوہر ہے چراغاں مجھ سے
 طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں
 آرنو سے ہے شکست آرنو مطلب مجھے
 تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بہ صد ذوق
 آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے
 اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرنو
 توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

غالب کے ہاں عشقیہ جذبات فکر کے معمول سے ہو کر گزرتے ہیں اور ان کی
 حد بندی اور اظہار منطقی استدلال کے توسط سے ہوتا ہے۔ غالب صرف جذبات کا تجزیہ ہی
 نہیں کرتے بلکہ ان میں باہمی تعلق پیدا کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ محبت ان کے لئے

کوئی ایسا جذبہ نہیں جو انتہائی فطری طور پر دل کش محاکات کی صورت میں ڈھل جائے۔ وہ ایک گرم اور تیز رو ہے، یا ایک لاوا جو پوری شخصیت کے اندر ایک ہلچل ڈال رہا ہے۔ غالب صرف نرم و نازک اشاروں سے کام نہیں لیتے، بلکہ انتہائی لطیف حیات و کیفیات کا محاکہ کرتے اور ان پر استدلال کرتے ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری کے تانے بانے میں نکتہ آفرینی اور ندرت فکر کی جگمگاہٹ صاف نظر آتی ہے۔ بعض لوگوں کی رائے کہ ان دونوں عناصر کی موجودگی خلوص اور شدت تاثر کے لئے مسلک ثابت ہو سکتی ہے۔ دراصل صحیح نہیں، کیونکہ تخیل کی طرح احساس کو بھی منطقی استعداد کا تابع کر دینے سے خیال اور فکر کے لئے نئے افق کھل جاتے ہیں، اور روح میں ایک طرح کی بیداری پیدا ہو جاتی ہے عشقیہ شاعری میں فکر کی جھلک شاعر کے عدم خلوص کی دلیل ہرگز نہیں۔ یہ اس کی ذہنی پیچیدگی کا ایک بین ثبوت ہے، کیونکہ شاعر زبردستی اپنے فکر کے سانچے کو جذبات کی آزاد روانی پر عائد نہیں کر دیتا، بلکہ جذبات خود اس راہ سے گزرنے کی وجہ سے ایک نوع کی پختگی اور بلوغت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان کی تاہمواریاں اور خامیاں دور ہو جاتی ہیں، اور وہ ایک عقلی کل میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ شاعری فلسفہ کی قائم مقام نہیں ہے، لیکن بڑی اور قائل قدر شاعری ہمیشہ فکر کے داچھلے کو ابھارتی ہے۔ اگر شاعر بڑھا "غور و فکر کی طرف مائل ہے، تو اس کے مزاج کا یہ رنگ مفرد اور متفرق اشعار کے علاوہ محاکات اور غزل کی پوری فضا کی تعمیر و تنظیم میں ظاہر ہو کر رہے گا۔ اس میں کچھ شعوری ارادے کو دخل نہیں ہے۔ کیونکہ شاعری کے لئے جس ارٹکاز کی ضرورت ہے، اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مختلف عناصر خود بخود ایک پر اسرار عمل کے ذریعے ایک دوسرے کے اندر مدغم ہو جاتے ہیں، اور جب یہ عناصر قلب ماہیت کے بعد الفاظ کے پیکروں میں ظاہر ہوتے ہیں، تو ان پر شاعر کے مزاج، اسلوب فکر اور لسانی شعور کی چھاپ لگ جاتی ہے۔ شعر میں ہم مقدمات کبریٰ و صغریٰ قائم نہیں کرتے، لیکن اشعار کی تہ میں خود ایک نہیں اور سبک جذباتی منطق ہوتی ہے۔ جسے سرسری مطالعہ چاہے

نظر انداز کرے۔ لیکن جب ہم شاعر کے جذبات اور خیالات کی باز آفرینی کی کوشش کرتے ہیں تو وہ فوراً نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر غزل گو کے ہاں ہم ایسی چیزوں کی تلاش و جستجو کریں اور ہمیں کامیابی بھی ہو جائے۔ کیونکہ جس طرح ہم مختلف فنون کی ان کے غالب رجحانات کے مطابق ایک وسیع تقسیم کر سکتے ہیں اسی طرح ادب اور شاعری میں بھی ہم مختلف نمونوں اور سانچوں کے ذہن میز کر سکتے ہیں۔ اسی سے کسی شاعر کے شاعرانہ عمل کی تخصیص کی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر کیٹس اور شیلے کی ذہنی ساخت ان کے شاعرانہ تجربے کا نمونہ اور ان کا شاعرانہ عمل ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ یہی امتیاز براؤننگ اور ٹی سی سٹین رومانی شاعروں اور مابعد الطبیعیاتی شاعروں کے درمیان ہے اور مابعد الطبیعیاتی شاعروں اور عہد جدید کے شاعروں کے درمیان جو گہری مماثلت ہے، وہ محض اتفاقی نہیں ہے۔ اس میں ذہنی آب و ہوا کی یکسانیت اور ہم رنگی کو بھی دخل ہے۔ غالب کا شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ عمل میر اور حسرت کے شاعرانہ تجربے اور شاعرانہ عمل سے حیرت انگیز طور پر مختلف ہے۔ ذرا ان اشعار کو پڑھئے تو معلوم ہو گا کہ کس طرح قدم قدم پر استدلال کا یہ انداز جذبات و احساسات کو جلاوتا اور انہیں وسعت اور معنویت عطا کرتا ہے:

تیغے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد

سرکشیدہ غمار رسوم و قیود تھا

دوست دار دشمن ہے، احماد دل معلوم

آہ بے اثر دیکھی، ٹالہ ٹا رسا پایا

احباب چارہ سازی وشت نہ کر سکے

زندیاں میں بھی خیال میاں نور تھا

کیوں اندھیری ہے شب غم، ہے بلاؤں کا نندل

آج ادھر ہی کو رہے گا دیدہ اختر کھلا

رگ تنگ سے ٹپکا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
 جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا
 داغِ عطر پیراہن نہیں ہے
 غم آوارگی ہائے صبا کیا
 مگر نہ اندھ شبِ فرقت بیاں ہو جائے گا
 بے تکلف داغِ بہرِ دہاں ہو جائے گا
 فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد اسد
 جفا میں اس کی ہے اندازِ کارفرما کا
 خوں ہے دل خاک میں احوالِ بیاں پر یعنی
 ان کے ناخن ہوئے محتاجِ حنا میرے بعد
 نہ پوچھو بے خودی عیشِ مقدمِ سیلاب
 کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار
 ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
 جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر
 عاشقی صبرِ طلب اور تمنا بے تاب
 دل کا کیا رنگ کدوں خونِ جگر ہونے تک
 زخمِ سلوائے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
 غیر سمجھا ہے کہ لذتِ زخمِ سوزن میں نہیں
 کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں
 شبِ ہائے ہجر کو بھی رکھوں مگر حساب میں
 میں مضرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے

ڈالا ہے تم کو وہم نے کس بچ و تاب میں
 کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
 انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں
 واں وہ غرورِ عز و ناز یاں یہ حجابِ پاس وضع
 راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

لو وہ بھی کہتے ہیں یہ بے ننگ و نام ہے
 یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں
 نہ اتنا برشِ تیغ جفا پر ناز فرماؤ
 مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی
 رہی نہ طاقتِ پرواز اور اگر ہو بھی
 تو کس امید پہ کہنے کہ آرزو کیا ہے
 اچھا ہے سراپا گشتِ حنائی کا تصور
 دل میں نظر آتی ہے تو ہے اک بوندِ لہو کی
 وہ نیشتہ سہی پر دل میں جب اتر جائے
 نگاہِ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہنے
 قمری کفِ خاکستر و بلبلِ نفسِ رنگ
 اے پلہ! نشانِ جگر سوختہ کیا ہے
 بلا سے گر مژہ یارِ تشنہ خوں ہے

ہرکوں کچھ اپنی بھی مرگاہِ خوں نشاں کے لئے

غالب کی شاعری کے جس تعقلِ رحبان کا ذکر ہم کر چکے ہیں اس کا ایک منظر تو وہ

استدلالی انداز بیان ہے، جس کی وضاحت اشعار بالا سے ہو گئی ہوگی۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمیں ان کے ہاں اکثر جگہ قول محال (PARADOX) کا استعمال ملتا ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ کسی حقیقت کا اظہار اس صورت سے کیا جائے کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے خلاف نظر آئے اور ہادی النظر میں قابل قبول نہ معلوم ہو۔ لیکن پھر غور کیا جائے تو یہ مفہوم مکمل اور معنی خیز ہو۔ یہ بھی ایک طرح کی ذہنی ریاضت ہے۔ اور جہاں اس سے شاعر کی قوت فکر نمایاں ہوتی ہے، وہاں شاعر قاری سے بھی ایک نوع کی دماغی کاوش اور ریاض کا طالب ہوتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ دو نم درجے کی صلاحیت رکھنے والے فن کار کے ہاتھ میں یہ ملکہ مقصود بالذات بن جائے۔ لیکن غالب کے ہاں جہاں اس فنی تدبیر کے استعمال سے بعض لطیف حقائق کا انکشاف ہوتا ہے، وہیں وہ حیرت و استعجاب کی کیفیت ابھارنے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کے ہاں فکر کی بے باکی اور رعنائی کے مختلف پہلو اس سلسلے میں اس طرح سامنے آئے ہیں۔

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب
 دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھا
 بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
 آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
 کیا وہ نمود کی خدائی تھی
 بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا
 دُور اٹک نے کاشانے نے کیا یہ رنگ
 کہ ہو گئے مرے دیوار دور، دیوار
 ہم کو ستم عز، ستم مر کو ہم عز
 نامہاں نہیں ہے اگر مہاں نہیں

ملتا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے

دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

طاعت میں تا رہے نہ سے دانگیں کی لاگ

دونخ میں ڈال دے کوئی لے کر بھشت کو

اس رجحان کا تیسرا پہلو وہ تشکیک ہے جو بحیثیت مجموعی غالب کے رگ و پے میں

سرایت کئے ہوئے ہے۔ میری رائے میں اس کا ایک ماخذ تو غالب کا وہ فلسفیانہ مزاج ہے جو

کائنات کے اسرار و رموز کی عقدہ کشائی کسی خاص نظریے کا سہارا لے کر نہیں کرنا چاہتا۔

بلکہ جو حقیقت کی ذاتی تاویل اور اقتدار کی محض تشکیل کی جدوجہد میں مصروف رہتا ہے۔ جو

علم کی بنیاد کسی قسم کی اذعانیت (DOGMATISM) پر نہیں رکھتا، بلکہ فطرت کی کھلی

کتاب کو اپنے علم، تجربے اور وجدان کی روشنی میں پڑھنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ وہ سرا ماخذ اس

تشکیک کا ہمیں غالب کے دور کے تاریخی تقاضوں میں تلاش کرنا چاہیے۔ غالب نے جس

عہد میں آنکھیں کھولیں وہ انتشار، عدم توازن اور اچانک اور حیرت انگیز انقلاب کا زمانہ تھا۔

پرانا جاگیرداری نظام دم توڑ رہا تھا۔ مغرب کی لالہ ہوئی سرمایہ داری آہستہ آہستہ اس کی جگہ

لے رہی تھی۔ طبقاتی امتیازات اور اختلافات واضح اور گہرے ہوتے جا رہے تھے۔ پرانے

علوم اور عقیدوں کی جگہ نئے علوم اور عقیدوں کی ترویج و اشاعت شروع ہو گئی تھی۔ غالب

اپنے دور سے نا آسودہ بھی تھے، نئی تہذیبوں کا خیر مقدم بھی کرتے تھے لیکن پھر بھی ان کے

آئینہ اور اک میں مستقبل کی تعمیری صورت پوری طرح جلوہ گلن نہیں ہوئی تھی۔ انگلستان

میں شروع سترھویں صدی کا زمانہ انسانی فکر کی تاریخ میں ابتدا سے لے کر اب تک اپنی نظیر

نہیں رکھتا۔ بے شک خانہ جنگی کے اثرات نے سیاسی زندگی کے سمندر میں ہلچل سی ڈال دی

تھی۔ لیکن اسی دوران سیاسی افکار کا ارتقاء بھی عمل میں آیا اور انسانی فکر اور تجربے کی حدود

بھی وسیع ہوئیں۔ ازمنہ وسطیٰ سے لے کر نشاۃ ثانیہ تک جو تہذیبیاں عمل میں آئی تھیں۔ وہ

ایک نئی سمت میں بڑھیں اور سائنس کی ترقیات نے پوری زندگی کے نقشے کو یکسر بدل ڈالا۔
 ہندوستان میں بھی تاریخی شعور تیزی کے ساتھ مختلف منزلیں طے کر رہا تھا اور زندگی کی خاکستر
 سے ایک نیا شعلہ جوالا بلند ہو رہا تھا۔ لیکن یہ اندازہ لگانا آسان نہ تھا کہ آئندہ رنگ محفل
 کیا ہوگا۔ شاعری میں اس کا نتیجہ ایک وحدت پسند ادراک کی صورت میں نمایاں ہوا۔ اس
 اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ جب عقائد اور معاشرے کے ڈھانچے میں اضمحلال کے عناصر
 نمایاں ہوتے ہیں، اور سماج ایک فیصلہ کن موڑ پر پہنچ جاتی ہے، تو شاعر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو
 زیادہ جسارت کے ساتھ بروئے کار لاتا ہے۔ بیرونی خلفشار پر قابو پانے کے لیے وہ ایک نئے
 اندرونی نظم پر زور دیتا ہے۔ غالب کے ہاں جو تشکیک ہے اس کے عوامل بھی دہرے ہیں:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند

گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں
 یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے
 لوح جہاں پہ حرف مکر نہیں ہوں میں
 جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع
 مگر وہ صدا سائی ہے چنگ و رباب میں
 ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن

دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے
 جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
 پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
 غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
 شکن زلف غنبریں کیوں ہے؟

نکتہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟

سبز و گل کہاں سے آئے ہیں؟

ابر کیا چھ ہے؟ ہوا کیا ہے؟

غالب کے ہاں احساس اور تعمیلی فکر کے درمیان جو مکمل ہم آہنگی اور تطابق و توافق پایا جاتا ہے، اس کی تشریح اشعار کے ذریعہ کی جا چکی۔ اس کے مماثل ایک اور خصوصیت ہے اور وہ یہ کہ غالب نکتہ سنجی (WTT) کے بھی بڑے دلدادہ اور ماہر ہیں۔ بات میں بات پیدا کرنا بھی فعال ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے، ذہن کو ایک خیال سے دوسرے خیال تک پہنچانا اور مختلف تعمیلی پیکروں کو ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح مربوط کرنا کہ ان کا مجموعی تاثر، وحدت کا تاثر ہو، آسان کام نہیں۔ نکتہ سنجی بھی دو قسم کی ہوتی ہے، یعنی لفظی اور معنوی۔ لفظی نکتہ سنجی کا محرک صرف اپنی سطحی قسم کی برتری اور سبقت کا احساس ہوتا ہے۔ معنوی نکتہ سنجی کا مقصد تجربے کے متضاد، متخالف اور پیچیدہ عناصر اور پہلوؤں کا ادراک کرنا ہے، اور انہیں اپنے شاعرانہ شعور میں سمو کر اس طرح پیش کرنا کہ اس سے قاری کے ذہن میں جودت پیدا ہو۔ غالب کے ہاں معنوی نکتہ سنجی پر زور زیادہ، لفظی پر کم ہے۔ اس معاملے میں وہ مومن سے ممتاز اور برتر ہیں۔ جس طرح مومن کے تجربات غالب کے تجربات کے مقابلے میں پر تصنع اور کم وزن معلوم ہوتے ہیں، اسی طرح مومن لفظی صناعتی اور نکتہ آفرینی پر زور دیتے ہیں۔ غالب معنوی نکتہ آفرینی پر۔ ایک خیال یا تاثر کے مختلف پہلوؤں کو پالینا اور انہیں اس طرح اظہار بیان کی گرفت میں لانا کہ کسی طرح کی تعقید نہ پیدا ہو، شاعر کی ذہنی فعالیت کی دلیل بھی ہے اور اس کی فنی پختگی کی بھی۔ اگر غالب اپنے معاصر دوستوں کے مشورے اور اپنی بصیرت کے فطری اقتضاء کے بموجب اپنے آپ کو بیدل کے منفی اثر سے آزاد نہ کر لیتے تو ان کی نکتہ آفرینی میں وہ سلاست، ہمراہی اور معنویت نہ پیدا ہو سکتی، جو ان کا طرہ امتیاز ہے۔ بلکہ ان کے بیشتر اشعار ایک قسم کی ناگوار اور نا پسندیدہ ذہنی ریاضت کا عکس ہو

کر رہ جاتے۔ اس خاص میدان میں غالب نے جو نمایاں کامیابی حاصل کی اور جس طرح ان کے کلام کے مطالعے سے کسی خاص تجربے اور مشاہدے کے جتنے پہلو غیر متوقع طور سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی وضاحت شاید ان جتنہ جتنے اشعار سے ہو سکے:

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی

عبادت بحق کی کرتا ہوں اور الفوس حاصل کا

بلکہ ہوں غالب ایسی میں بھی آتش زیریا

موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

نہ ہو حسن تماشا دوست رسوا بے وفا کی کا

بہ مر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

مشہد عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا

کس قدر یارب ہلاکِ حسرت پاپوس تھا

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے

لے آئیں گے بازار سے جاکر دل و جاں اور

حسرت لذت آزار ری جاتی ہے

جادۂ راہِ فنا جز دمِ ہمشیر نہیں

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و ہاند کو

یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے

ہے زلفِ ناخوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

یہ فتنہ آدی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے

ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسمان کیوں ہو
 انہیں منظور اپنے زنجیروں کا دیکھ آنا تھا
 اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی
 سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسد
 پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے
 قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
 لیکن آنکھیں دوزخ دیوار زنداں ہو گئیں
 رگ و پے میں جب اترے زہر غم تب دیکھئے کیا ہو
 ابھی تو تلخی کام و دہن کی آنائش ہے
 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم لکھے
 بہت لکھے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم لکھے
 آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
 ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے
 ناکہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے داد
 یارپ اگر ان کدہ گناہوں کی سزا ہے
 شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
 جاہ غیر از نگہ دیدہ تصویر نہیں
 بجا ہے مگر نہ سنے ٹالہائے بلبل زار
 کہ گوش گل غم جہنم سے چنبہ آگیاں ہے
 دعا جو تماشاے شکست دل ہے
 آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

غالب کی شاعری پہلو دار شاعری ہے۔ اس سے میرا اشارہ ان اشعار کی طرف نہیں، جن کی خمیاں سب سے پہلے حلی کی ژرف نگاہی نے پہچانی اور نمایاں کیں۔ گو ایسے اشعار کو بھی جن میں ایک سے زیادہ مضمون نکلیں غالب کی قوت گویائی کا اعجاز کتنا چاہیے اور اس سے کلام غالب کے دل نشیں تنوع پر روشنی پڑتی ہے، میرا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ غالب کے ہاں ایسے اشعار کافی تعداد میں ملتے ہیں جن کی تفسیر ٹیکسیسر کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں۔ غزل کی شاعری میں جو حد درجہ داغیت ہوتی ہے، اس کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہے کہ ہم کسی واقعے کو کسی شعر کے ساتھ کامل وثوق کی بناء پر تطبیق نہیں دے سکتے۔ لیکن غزل کی داخلی فضا اس کے نانہ تحریر اور اس کے پس پشت خارجی محرکات کا وسیع روشنی میں مطالعہ کرنے کے بعد ہم حقیقت کے قریب قریب ضرور پہنچ سکتے ہیں۔ غزل گو شاعر کا شعور بہت ہی پیچ در پیچ ہوتا ہے اور غزل کی رمزیت تعبیر و تفسیر کے کام کو اور بھی مشکل بنادیتی ہے، خارجی حقیقتوں کی 'غزل گو شاعر کے ادراک اور شعور میں جذب ہو چکنے کے بعد کچھ ایسی قلب سہیت ہو جاتی ہے کہ ان کا اصلی رنگ پہچانا خاصا دشوار ہوتا ہے۔ اس کے لئے بہت سے حجابات کو اٹھانا پڑتا ہے، اور شاعرانہ اشارت اور خارجی موثرات کے درمیان مطابقت قائم کرنے کے عمل میں حزم و احتیاط برتنی پڑتی ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ اردو کے غزل گو شعراء اپنے عہد کے تاریخی، سیاسی اور معاشی میلانات اور تحریکات کا ضرور شعور رکھتے ہوں گے۔ بصورت دیگر اردو غزل کا پورا سرمایہ فرق مئے ناپ کو دینے کے قابل ٹھہرتا ہے۔ غالب جیسا حساس اور باہوش شاعر اپنے گرد پیش کے حالات و حوادث سے کیونکر بے گانہ رہ سکتا تھا۔ غالب کے خطوط سے ان کے عہد کی ایک حد تک ذہنی اور بڑی حد تک سماجی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے۔ شاعری جو نثر کے مقابلے میں کہیں زیادہ غالب کے حساس اور مرتعش ادراک کی تصویر ہے، فضا کی اس اداسی، بے چینی اور غم گینی سے مملو ہے جو ایک نوال آمانہ تہذیب نے پیدا کی تھی۔ غالب کے ان اشعار کا تجزیہ، جو ان کے فلسفیانہ

تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں، اس سے قبل کیا جا چکا، وہ اشعار بھی درج کیے جا چکے، جن میں بالخصوص ان کے عشقیہ جذبات اور واردات قلبیہ کا بیان ہمیں ملتا ہے۔ لیکن غالب کے بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن کی تفسیر فلسفیانہ سیاسی اور محض سطح پر بیک وقت کی جاسکتی ہے، اور انہی اشعار کو ذہن میں رکھتے ہوئے میں نے غالب کی شاعری کو پہلو دار کہا ہے۔ ایسے اشعار ان ترشے ہوئے ہیروں کی مانند ہیں، جن کی آب و تاب اور خیرگی سے ہم ہر زاویہ نگاہ سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ایک طرف شعر کہنا شاعر کی محدود استعداد کی، اور ایک طرف تفسیر پیش کرنا تنقید نگار کی تہی مانگی اور کوتاہ بینی کی دلیل ہے۔ صاف اور سادہ شعر کہنے میں خوبی ضرور ہے۔ لیکن بڑائی نہیں۔ خوبی اس لئے کہ شعر میں صفائی، سادگی اور مزہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ ایک طرف خیالات، جذبات اور مشاہدات کے مرکب میں گتجلک پن نہ ہو، اور دوسرے زبان کے لامحدود پوشیدہ امکانات اور وسائل پر شاعر کو پوری قدرت حاصل ہو۔ لیکن شعر کی قدر و قیمت بیک وقت مواد کی معنی خیزی اور شاعر کے لسانی شعور، دونوں سے متعین ہوتی ہے۔ چھوٹے خیالات پر الفاظ کی قبا کا راست بیٹھ جانا محل حیرت نہیں ہے، مگر بڑے خیالات، نازک احساسات اور خورد بینی مشاہدات کو ترشے ہوئے تخیلی پیکروں میں اس طرح مسئلہ کر دینا کہ ان سے شاعرانہ اشارت کی شعاعیں پھوٹ نکلیں، یہی بڑی کامیاب اور زندہ رہنے والی شاعری کی علامت ہے۔ پھر اس مواد میں ایسی عمومیت اور وسعت پیدا کر دینا کہ انہیں ہر دور میں مختلف صلاحیتیں، رجحانات اور علمی، سیاسی اور نفسیاتی شعور رکھنے والے اپنی اپنی پسند، قوت فیصلہ اور بصیرت کے مطابق سمجھ اور سمجھائیں، یہ بھی معمولی کام نہیں، اسی لیے کسی بڑے شاعر کے مطالعے اور محاکمے کے لیے نہ صرف علم کی ہمہ گیری، بلکہ نقطہ نظر کی وسعت بھی ضروری ہے۔ اگر اس معاملے میں اس مفروضے کو، جو ابھی بیان کیا گیا، صحیح تسلیم کر لیا جائے تو کیا یہ اشعار مندرجہ بالا خصوصیات کے حامل نہیں ہیں؟

دل میں ذوق وصل و یاد یار تک باقی نہیں
 آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
 نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب
 کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا
 دل تا جگر کہ ساحل دریائے خوں ہے اب
 اس رہ گزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا
 دوائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو
 آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہوتا
 کچھ نہ کی اپنے جنون نارسا نے ورنہ یاں
 ذرہ ذرہ ردش خورشید عالمتاب تھا
 ابن مریم ہوا کرے کوئی
 میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
 ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
 گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں
 گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو دیراں ہوتا
 بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا
 رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
 ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا
 جاتا ہوں داغ حسرت ہستی لیے ہوئے
 ہوں شمع کشتہ درخور محفل نہیں رہا
 نہ گل نفہ ہوں نہ پردۂ ساز
 میں ہوں اپنی شکست کی آواز

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

ہیں نزال آمادہ اجزاء آفرینش کے تمام
سحر گردوں ہے چراغ رہ گزار بادیاں
کس کو سناؤں حسرت اظہار کا گلہ
دل فرد جمع و خرچ زباں ہائے لال ہے
صد جلوہ روبرو ہے جو مرگاں اٹھائے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائے
ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط
دامان باغبان و کف گل فروش ہے
یا مسجد جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرد و سوز نہ جوش و خموش ہے
داغ فراق صحت شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے
مری تعمیر میں مضر ہے اک صورت خرابی کی

ہیوٹی برق خرمن کا ہے خون گرم دھقان کا
کلام غالب کے قہقہے رنگ کا پتہ بعض ان تراکیب سے بھی چلتا ہے جو ان کے ہاں
تواتر اور تسلسل کے ساتھ استعمال کی گئی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں: وادی خیال، دامان

خیال، گزرگاہ خیال، محشر خیال، جو ہر اندیشہ، زانوئے تامل پہلوئے اندیشہ، حیرت آباد تمنا، برگ اور اک وغیرہ وغیرہ۔ میں نے ان کا ذکر خاص طور سے اس لیے کیا، کیونکہ ان بہت سی شہادتوں کے علاوہ جو ہم نے اب تک اپنے دعویٰ کے ثبوت میں پیش کی ہیں، ان تراکیب کا کلام غالب میں منتشر ہونا ہماری دلیل کو اور محکم کر دیتا ہے۔ گو اقبال اور دوسرے بڑے شاعروں کی طرح غالب نے ”جامہ حرف“ کی نگلی کی شکایت کی ہے، مگر چونکہ الفاظ ہی حقیقت کے ابلاغ کا واحد ذریعہ ہیں اور فیضان اور اسلوب بیان کے اعمال متوازی چلتے ہیں۔ اس لیے اگر ہم کسی شاعر کے ادراک کے متعلق کوئی فیصلہ اس کی تراکیب کی اشارتی کیفیت کی بناء پر کریں، تو یہ غالباً بے جا نہ ہو گا اور اس لیے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ غالب کی شاعرانہ فکر اور رنگ، بصیرت پر ان کی مخصوص تراکیب کے استعمال سے کافی روشنی پڑتی ہے۔

غالب کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت، جو ان کے اور سترھویں صدی کے برطانوی شاعر جون ڈن کے ہاں مشترک ہے، رمزِ بلیغ (CONCEIT) کا استعمال ہے۔ اس فنی اصطلاح کا مفہوم یہ ہے کہ کسی تاثر، جذبے یا خیال کی تشریح کے لیے ایسی دو اشیاء کے درمیان مشابہت و مماثلت قائم اور ظاہر کی جائے، جو بادی النظر میں ایک دوسرے سے بے رابطہ اور دور ہوں، لیکن جن میں ایک اندرونی ربط متعین کیا جاسکے۔ رمزِ بلیغ کی تعریف ڈاکٹر جانسن نے یہ کی تھی کہ یہ غیر مشابہ تخیلی پیکروں کا مجموعہ ہے، یا ان اشیاء کے درمیان جو بظاہر مختلف ہوں، عقلی مشابہتوں کی تلاش ہے۔ ”رمزِ بلیغ کی بنیاد ذہن کی دراکی پر زیادہ اور مماثلتوں کے دو ٹوک صحیح ہونے پر کم ہے۔ جذبے اور تخیلی پیکر کے درمیان خلاف معمول رشتے قائم کرنے کے لیے شاعر اپنے حافظے کے لامحدود خزانوں کو کنگھاتا ہے، اور دور و نزدیک کی اشیاء کو بالقابل جمع کر دیتا ہے۔ اس طرح ذہنی عادتوں کی مستقل شکست ہوتی رہتی ہے، چونکہ تخیلی پیکر کی تعمیر میں تناسب باطنی کو مد نظر نہیں رکھا جاتا، اس لیے شعر کے پوشیدہ امکانات احساس حیرت کے ساتھ بروئے کار آتے ہیں۔ رمزِ بلیغ میں اشارت، حسن آفرینی

اور اختصار و بلاغت، یہ سب عناصر پائے جاتے ہیں۔ رمزِ بلیغ کی ایک صاف اور سادہ مثال داغ کے اس شعر میں موجود ہے:

نہ پوچھے مرے روزِ سیاہ کی علت
چراغ لے کے جو ڈھونڈا تو آفتاب نہ تھا
مبالغہ تو رمزِ بلیغ کی ہیئت ترکیبی میں شامل ہے، اور ایک طرح کا تناؤ اور تذبذب بھی۔ مگر اس کے عقب میں فشار کی جو کیفیت پائی جاتی ہے، وہ بھی اسی قدر ضروری ہے۔ اس سے پڑھنے والے کے ذہن اور ادراک میں جو ایک نوع کی جودت اور تنویر پیدا ہوتی ہے، اور جو انوکھے رشتے اسے بظاہر اٹھل، بے جوڑ اشیاء کے درمیان نظر آنے لگتے ہیں، وہی اس کے استعمال کا جواز ہیں۔ ان غیر متعلق اشیاء کے درمیان جنہیں شاعر کی زبردست قوتِ تخیل و فکر ایک مرکز پر جمع کر دیتی ہے، شاعر کی نظرس ایک اندرونی وابستگی تلاش کر لیتی ہیں، وہ ان کے اختلاف کو تسلیم کرنے کے باوجود ان کی یگانگت کا احساس دلاتی ہیں۔ اور وہ مختلف تخیلی پیکر جس تانے بانے میں بکست کئے جاتے ہیں، اس میں ایک طرح کی استواری پائی جاتی ہے۔ غالب کے کلام میں پیچیدہ مگر کامیاب رمزِ بلیغ کی مثالیں بہت سے اشعار میں ملتی ہیں۔ مثال کے لیے ان اشعار پر غور کیجئے:

دل نہیں چھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغوں کا کون کیا، کارفرما جل گیا
ہیں بکے جوشِ ہلا سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشہ بباط ہے سر شیشہ باز کا
پھوڑا سرِ عقب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

خانہ ویراں سازی حیرت تماشا کیجئے
 صورت نقش قدم ہوں رفتا رفتار دوست
 نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
 سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر
 چشم خواہاں خامشی میں بھی نوا پرواز ہے
 سرمہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے
 ہیکر عشاق ساز طالع ناساز ہے
 نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے
 درکار ہے انگشتن گھمائے عیش کو
 صبح بہار پنہ مینا کہیں جسے
 چہرے ہے جنم آئینہ برگ گل پہ آب
 اے صلیب وقت وداع بہار ہے

لیکن اگر رمزِ بلیغ میں تخیل کی کار فرمائی پوری طرح موجود نہ ہو، اور تخیل
 پکیر اور احساس کے درمیان سچا امتزاج نہ پیدا ہو سکے، تو پھر وہ ایک طرح کی عالمانہ سخن سازی
 یا تکیہ فن (MANNERISM) بن جاتی ہے۔ غالب کے ہاں اس تزل یا فتنہ رمزِ بلیغ کی
 مثالیں بھی نایاب نہیں ہیں مگر اس سے ان کی قدر الکلامی پر کوئی حرف نہیں آتا۔ چند مثالیں
 یہ ہیں:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل ہار ہا
 میری آہ آتھیں سے ہاں عفا جل گیا
 شمار سب مرغوب بت مشکل پنہ آگیا
 تماشاۓ بیک کف بدون صد دل پنہ آگیا

مری تعمیر میں مضمحل ہے ایک صورت خرابی کی
 ہوئی برق خرمین کا ہے خون گرم دھقان کا
 کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینہ میں مرے
 طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر
 برنگ کاند آتش زندہ تعمیرِ بجا
 ہزار آئینہ دل ہاندھے ہے ہاں یک تپیدن پر
 دل آشفستان خال کنج دہن کے
 سویدا میں سیر عدم دیکھتے ہیں
 مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے

جسے کہتے ہیں ٹالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے
 مشابہت کا یہ وسیلہ اختیار کرنے میں جو ایک طرح کی صنعت کاری
 (ARTIFICE) کو دخل ہے اس سے اس قسم کی شاعری کے تعقلی رجحان کا پتہ چلتا ہے۔
 لیکن اس کے باوجود ایسے کلام کی تہ میں بھی شعریت پائی جاسکتی ہے۔ کالرج کی رائے بھی یہی
 ہے کہ تخیل کے عمل کے لیے بیدار قوت کا فیصلہ درکار ہے اور تخیل اور عقل کے وظائف
 اتنے متضاد اور متخالف نہیں ہیں، جتنے بظاہر معلوم ہوتے یا سمجھے جاتے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ
 صحیح ہوگا کہ تخیل کے عمل میں عقل کی کار فرمائی موجود ہوتی ہے، بالکل اسی طرح جیسے عقل کی
 انتہائی بلند یوں تک رسائی بعض اوقات چشمِ زندن میں تخیل کی مدد سے ممکن ہو جاتی ہے۔
 غالب اور ڈن دونوں کے ہاں ہمیں عقل اور تخیل یا فکر اور جذبہ خلطِ طوطی ہوتے نظر آتے
 ہیں۔ وہ دونوں فکر کو براہ راست احساس میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور فکر کا
 احساس اس طرح کرتے ہیں، جس طرح ایلیٹ کے بقول گلاب کی خوشبو کا۔ اسی لئے اس
 نے خصوصیت کو عظیم شاعری کی پہچان بتایا ہے۔ لطیف کی شاعری پر اس نے جو تنقید کی تھی،

اس کی بنیاد میں یہی مفروضہ تھا کہ اس کے ہاں اس قسم کے وحدت پسند اور اک کا فہم ان پایا جاتا ہے جس کی وجہ سے ایلیٹ کے نزدیک ملٹن نے انگریزی شاعری کی روایت کو نقصان پہنچایا ہے۔

ایسی شاعری کا ظہور اس وقت ہوتا ہے جب شعری وسائل کی حدیں بہت وسیع ہو جاتی ہیں اور شاعر ایک قسم کے تجربے سے دوسرے قسم کے تجربے کی طرف ذہنی سفر آسانی سے کر سکتا ہے۔ جس طرح ڈن اپنی عشقیہ نظموں میں مسئلہ نہایت 'قانون' 'جغرافیہ' سائنسی علوم اور حبرک اور طوٹ محبت کی روایتوں سے بے دھڑک استفادہ کرتا ہے اسی طرح غالب بھی حداول علوم یعنی اخلاق 'قلفہ' 'طب' 'قانون اور اسلامی اساطیری نظام سے فیض اٹھاتے ہیں۔ یہ سب مآخذ واقعی اور براہ راست تجربے پر مستزاد ہیں۔ ایلیٹ کی رائے کے بموجب عام آدمی کے تجربے میں انتشار 'بے قاعدگی اور جزوت پائی جاتی ہے۔ شاعر کے تجربات 'خواہ وہ کتنے ہی مختلف النوع ہوں اور کتنے ہی مختلف سرچشموں سے حاصل کیے گئے ہوں' برابر کلیات میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے شاعر کو یہ خاص حق حاصل ہوتا ہے کہ وہ مختلف ذہنی دنیاؤں کو اپنی تنگ و تاز کی جولا نگاہ بنائے اور حسب خواہش علوم و فنون سے مستعار اصطلاحوں میں اپنے بنیادی تجربوں کو بیان کرے۔ اس سے اس کی شعری کائنات میں ایک طرح کی فراخی پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے والے کو اس کی ذہنی مستعدی اور جذبہ نفوذ کی استعداد کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور داخلی جذبے کے گوشے سمیٹنے کے بجائے بسیط ہو جاتے ہیں۔ ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعر خواہ کسی کی محبت کا اسیر ہو یا اسپنوزا کے مطالعے میں غرق ہو اور چاہے ان تجربوں کا آپس میں یا ٹاسپ کی مشین کے شور اور کھانا پکنے کی خوشبو سے کوئی علاقہ نہ ہو لیکن شاعر کے ادراک میں یہ تمام اہم 'بے جوڑ تجربات اپنی لاطعلقی برقرار نہیں رکھ سکتے' بلکہ برابر ایک دوسرے میں ضم ہوتے رہتے ہیں۔ غالب نے ایک جگہ مادے کی غیر ناپذیری کے مسئلے کو غزل کی زبان میں یوں بیان کیا ہے:

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

اس مضمون کے بہت سے اشعار ہمیں عمر خیام کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ حیات کے
ارتقاء کے مسئلے پر ڈارون سے بہت پہلے مسلمان مفکرین نے غور کیا تھا۔ چنانچہ فارابی، بوعلی
سینا، ابوالحسن اور مولانا روم کے نام اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ گو ان کے قیاسات
سائنٹیفک صحت پر مبنی نہ تھے تاہم انہیں اس امر کا وجدانی احساس تھا کہ حیات فی نفسہ
آبادۃ ارتقاء ہے۔ عقلی ارتقاء کا جدید ترین نظریہ فرانسیسی فلسفی برگساں نے پیش کیا ہے۔
اور وہ عقل سے کہیں زیادہ وجدان کا قائل ہے۔ اقبال بھی اس کے نظریات سے متاثر ہوئے
ہیں۔ غالب نے اس سلسلے میں اپنی شاعرانہ بصیرت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہوں پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
ایک اور شعر میں سائنس کے ایک مسلمہ اصول سے فائدہ اٹھایا گیا ہے:

ضعف سے گر یہ مہل بہ دم سرد ہوا ہاور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا
ایک اور جگہ ایک ادنیٰ مشاہدے کو ذہن میں رکھ کر محبت کی کیفیت پر اس طرح
استدلال کیا ہے:

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں ٹالے سے ناچار ہے

غالب کو عقلی یا وجدانی طور پر اس کا بھی احساس تھا کہ فضائے سہیض سے اس طرف
اور بھی سیارے موجود ہیں، جہاں حیات اسی طرح ارتقاء پذیر ہو سکتی ہے، جیسے کہ کرۂ زمین پر۔
منہر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے عرش سے پرے ہوتا کاش کہ مکاں اپنا
غالب کے افکار میں ارتقاء کے اس تصور کی طرف، جس کا سلسلہ قدیم اسلامی
مفکرین اور برگساں سے ملتا ہے، ابھی اشارہ کیا گیا۔ بعض ایسے اشعار بھی غالب کے ہاں ملتے

ہیں، جن میں طب کے اصول سے مستفیض ہونے کی کوشش کی گئی ہے:

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خون کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا
مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی
ہیوٹی برق خرمن کا ہے، خون گرم دھقان کا
نہ پوچھ سینہ عاشق سے آب تن نگاہ

کہ زخم روزن در سے ہوا نکلتی ہے
جتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامی نفس شعلہ بار حیف
جی جلے نطق کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

سب سے زیادہ دلچسپ وہ اشعار ہیں، جن میں قانون کی اصطلاحات میں حدسحد بیان کی گئی ہے۔ ان اشعار کی اہمیت کا اندازہ سرسری مطالعے سے شاید نہ ہو، لیکن اگر ایک خاص پس منظر کے بالمقابل ان پر غور کیا جائے تو ان میں اس اصول کی تشریح نظر آئے گی، جو بیان کیا گیا۔ اصطلاحات کا یہ استعمال نہ اتفاقی ہے نہ بے معنی۔ دراصل ہمیں ان اشعار میں ان تجربات کا پرتو ملتا ہے، جو غالب کو اپنی اس پنشن کو جاری کرانے کے سلسلے میں متواتر ہوتے رہے، جو انہیں چچا کی جاگیر کے عوض ملی تھی۔ چونکہ اس معاملے نے غالب کو تمام عمر امید و بیم کی حالت میں رکھا۔ اس لیے ان کے وحدت پسند ادراک میں انگریزی عدالتوں میں حاصل شدہ تجربے، محبت کے شدید معضی اور تخلیقی جذبے سے مخلوط ہو کر ایک کل میں تبدیل ہو گئے:

پھر کھلا ہے در عدالت ناز
گرم بازار فوج داری ہے

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
 زلف کی پھر سرشت داری ہے
 پھر کیا پارہ جگر نے سوال
 ایک فریاد و آہ و زاری ہے
 پھر ہوئے ہیں گواہ عشق طلب
 اقلباری کا حکم جاری ہے
 دل و مرگاہ کا جو مقدمہ تھا

آج پھر اس کی رویکاری ہے
 غالب کا کلام ہندی مغل تمدن کی روح کا عکس پیش کرتا ہے۔ ان کے ہاں ہمیں
 انسان کی عظمت کا احساس، زندگی میں نئے امکانات کی تلاش کا جذبہ، قوی اور معنی خیز
 احساسات کو اظہار بیان میں لانے کی کوشش اور کائنات کی دل فریب اور دل کش اشیاء سے
 لطف اندوز ہونے کی حرص پوری طرح نظر آتی ہے۔ مغلوں کے زمانے میں یہ تمدن اپنی
 انتہائی بلندیوں تک پہنچ گیا تھا، اور اس کا اظہار زندگی کے مختلف شعبوں میں حیرت انگیز
 تکمیل، حسن اور نفاست کے ساتھ ہوا تھا۔ لیکن تاریخی ارتقاء کے تقاضوں کے مطابق اس
 تمدن کی حیثیت ترکیبی میں انتشار کے عناصر بروئے کار آنے لگے تھے۔ غالب کے ہاں ہمیں اس
 تمدن کے انحطاط اور زوال آمادگی کا احساس بھی ملتا ہے، اور اس افق کا بھی، جس پر نئے مغربی
 تمدن کا آفتاب طلوع ہو رہا تھا۔ غالب نے پرانی تہذیب کی شکست و ریخت کا ماتم بھی کیا ہے،
 ان مغلوں کے منتشر ہو جانے پر آنسو بھی بہائے ہیں جن سے ماضی کا وزن و وقار وابستہ تھا۔
 ان بستیوں کے اجڑ جانے کا نوحہ بھی کیا ہے، جن میں کبھی زندگی کا ہنگامہ گرم تھا۔ لیکن اس کے
 باوجود مجموعی طور پر ان کی شاعری کا لہجہ مائل بہ امید آفرینی ہے، کیونکہ ایک طرف تو ان کے
 مزاج میں وہ توازن اور احساس مزاح تھا، جو زندگی کے گرم و سرد اور سخت و دست کو ہموار

کر سکتا ہے، اور دوسری طرف قبولیت کی وہ استعداد، ضبط کا وہ جوہر اور حیثیت پسندی کا وہ سہارا تھا، جو ایک نئے آدم کے ظہور کا مختصر رہتا ہے، زندگی کی نئی تشکیل کو اپنا سکتا ہے اور فضا کی اداسی اور افسردگی سے امید کی کرنوں کو چھین سکتا ہے۔ غالب کی تصویر دیکھ کر وہ تاثرات پیدا ہوتے ہیں، اول یہ کہ انہیں اپنی خودی کا گہرا احساس تھا، اور وہ اس زندگی کا مرتعش شعور رکھتے تھے، جو ان کے باطن میں ہنگامہ پرور تھی، اور دوسرے یہ کہ ان میں دیو زادوں جیسی فہم و فراست اور قوت فیصلہ تھی۔ غالب کے ہاں ہمیں جدید ذہن کا بڑا کامیاب نمونہ ملتا ہے۔ اس ذہن کی خصوصیات، اس کی ندرت، پیچیدگی، ذہنی اور جذباتی کشاکش کے باوجود توازن، وحدت اور ترتیب قائم کرنے کی طرف میلان کا پایا جاتا ہے۔ ان کی شاعری میں ایک ذہنی بیداری اور چوکنا پن نظر آتا ہے۔

غالب کی شاعری میں استعارے کا عمل

ہر تخلیقی فن کار کا سروکار اس واسطے سے ہوتا ہے جو حقیقت اور اس کے گونا گوں مظاہر کے درمیان موجود ہے اور جسے وہ محض 'تمیز اور واضح کرنا چاہتا ہے۔ استعارہ محض ایک فنی تدبیر ہی نہیں ہے، بلکہ وسیلہ ہے ان دونوں کے درمیان ربط پیدا کرنے اور اسے پہچاننے کا۔ آغاز کار میں انسان اشیاء کا ادراک براہ راست طور پر اور بے جھپک کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا، اور حقیقت اور ذہن انسانی کے مابین تعلق کسی فصل کار وادار نہیں تھا۔ زبان وجود میں آئی اشیاء کو نام دینے سے۔ شروع میں اشارہ کرنے والے یعنی Signifier اور مشاء الیہ یعنی Signified کے درمیان پوری ہم آہنگی اور کامل مطابقت پائی جاتی تھی۔ یہ کہا گیا ہے کہ زبان تخلیقی لفظ کی جولا محدود اور غیر منقطع توانائی کا حامل تھا، انسانی سطح پر اظہار کی حیثیت رکھتی ہے۔ آغاز کار میں نام اور ہیئت ایک ہی کل کے دو اجزاء تھے۔ یعنی ان میں وحدت تامہ موجود تھی۔ غیر مظہر یعنی Unmanifest کی گہرائی اور سونے پن سے مظہریت کی طرف اقدام ہی زبان کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے۔ آوازوں اور حروف کا باہم پیوستہ سلسلہ اور ان کی تنظیم الوہی توانائی کو مشکل کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ یا بہ الفاظ دیگر یہ ایک طور کی ترمیم ہے، حقیقت کے ساختوں یعنی Structures of Reality سے

عہدہ برآ ہونے کی۔ یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ یہ زبان کا بالکل ابتدائی اور الٹہ یعنی Naive تصور ہے۔ چنانچہ جب ہم اعلیٰ اسٹیج پر پہنچتے ہیں تو یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ساری فنی تدبیروں کی جڑ مماثلت یعنی Analogy کو متعین کرنے کے عمل میں پوشیدہ ہے۔ تشبیہ کیا ہے؟ یہ دو اشیاء یا معروضات کو مماثلت کی بنا پر ایک دوسرے سے قریب لانے کی کوشش کے مرادف ہے۔ یہ ایک سادہ عمل ہے جس میں بہت زیادہ ریاض یا کاوش درکار نہیں ہوتی، اور اس کا مقصد ہے تزئین و آرائش کا حصول۔ رمز بلیغ یعنی Conceit کے استعمال میں مماثلت ان اشیاء کیفیات یا تجربات کے درمیان قائم کرنا پڑتی ہے جو بادی النظر میں کوئی نقطۂ اتصال نہیں رکھتے اور جن کا تعلق ایسے منطقوں سے ہوتا ہے جو ایک دوسرے سے بمراحل دور کئے جاسکتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ تناؤ یعنی Tension اور احساس حیرت کا پیدا ہونا ہے اور بہت واہتراز کا بھی۔ اس سے ذہن کو جودت اور کشادگی کا بھی تجربہ ہوتا ہے۔ اور ذہن پر زور ڈالنا بھی از بس ضروری ہے کہ اس کے بغیر مماثلت کا جواز واضح نہیں ہو سکتا۔ غالب کی شاعری میں اس کی متعدد مثالیں مل جائیں گی۔ چند ایک ملاحظہ کیجئے :

کلو کلو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا
دل نہیں تجھ کو دکھاتا درنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کدوں کیا کار فرما جل گیا
ہیں بسکہ جوش ہادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشہ بباط ہے سر شیشہ باز کا
چھوڑا نہ نقش کی طرح دست قضا نے
خوشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

خانہ ویراں سازی وحشت تماشا کیجئے
 صورت نقش قدم ہوں رنہ رنہ دوست
 نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
 سفیدی دیدہ یعقوب کی بھرتی ہے زنداں پر
 چھڑکے ہے شبنم آئینہ برگ گل پہ آب
 اے عذیب وقت وداع بہار ہے
 بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیریا
 موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

لیکن کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جہاں رمزِ بلخ کے استعمال میں ایک طرح کے شعوری ارادے اور دور کی کوڑی لانے کا عمل دخل ہے۔ وہاں استعارے میں مماثلت کی پہچان، دریافت اور اظہار میں ایک نوع کی بے ساختگی اور اضطراری کیفیت نمایاں ہوتی ہے اور ادراک چشمِ زدن میں اسے اپنی گرفت میں لے آتا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ استعارے کے لغوی مفہوم میں جسے ہم کنایہ بالقصد بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ امر مستتر ہے کہ ہم معلوم کی کیفیت کو نامعلوم سے وابستہ کر دیں یعنی یہ ایک نوع کی بہ سرعت انتقال ذہنی کا مطالبہ کرتا ہے اور اس سے توسیع مفہوم کا امکان بھی پیدا ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر تشبیہ کے معاملے میں ہم کم و بیش وہیں رہتے ہیں، جہاں اس سے پہلے تھے، لیکن استعارے کے ذریعے ہم کیفی کائنات یعنی Universe Of Quality کا بہت دور تک احاطہ کر سکتے ہیں۔ فرانسیسی مصنف Paul Ricoeur نے یہ بات بہت دلچسپ کہی ہے کہ منوا (Minerva) کی مانند جو جو پٹیٹر (Jupiter) کے سر سے برآمد ہوا تھا، استعارہ ادراک کے سرچ عمل سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ہم ایک بار پھر یہ سوال اپنے سامنے رکھنا چاہیں گے کہ شاعری میں استعارے کا تفاعل کیا ہے؟ کیا تشبیہ یا رمزِ بلخ یا محاکات اور تخیل سے کام نہیں چل سکتا؟ بہ

الفاظ دیگر استعارے کے عمل میں وہ کونسی ایسی ندرت پنہاں ہے جس کے سبب اسے تخلیق شعر کے ضمن میں اولیت کا درجہ حاصل ہے؟ پیکر نگاری یا محاکات کے استعمال سے ہمیں مجرد خیال کی ایک مٹی تصویر ہاتھ آجاتی ہے۔ ہم ایک ایسے معروض کے روبرو آجاتے ہیں جس کا ادراک حواس ہی کی مدد سے ممکن ہے، یعنی خیال، جذبے میں فکر احساس میں اور تجربہ سے قطعیت اور جسمانیات میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہاں حواسیت اور تخیل کے متوازی اعمال حاوی نظر آتے ہیں اسی طرح رمزِ بلخ کے استعمال میں تخیل ہی کی کار فرمائی کے طفیل ان مل، بے جوڑ، غیر مماثل اور بظاہر ایک دوسرے سے منقطع اور متفرق اشیاء کو ایک مرکز پر جمع کر دیا جاتا ہے۔ یعنی متضاد اور دور دراز گوشوں سے حاصل شدہ مواد کو ایک نقطے پر اکٹھا کر دیا جاتا ہے۔ عمومی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ استعارے کا وظیفہ ہے Sense یعنی مفہوم کو Sensible یعنی قابل احساس اکائی میں ضم یا مستطب کر دینا۔ یہاں نظر اس مرکز سے تجاوز کر جاتی ہے جہاں ہم ابھی موجود تھے۔ اور ان دیکھی خلاف قیاس دنیاؤں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتی ہے۔ اور اس کا تمام تر انحصار ہمارے وسیلہ ادراک پر ہوتا ہے۔ یہاں ہم قدم بہ قدم آگے نہیں بڑھتے، نہ دو اور دو چار اکائیوں کو پہلو بہ پہلو رکھتے ہیں۔ یہاں جمع تفریق کا عمل کارگر اور سودمند نہیں ہوتا۔ نہ یہاں یہ کہنے کی حاجت ہوتی ہے کہ فلاں شے فلاں دوسری شے کے موافق یا مانند ہے بلکہ ادراک اور تخیل ایک ہی جست خیز کے سہارے ہمیں معلوم سے نامعلوم، سادہ سے پیچیدہ اور علم اور واقفیت سے وجدان اور معرفت تک پہنچا دیتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ برملا اظہار ترجمانی اور موازنے کا راستہ نہیں ہے بلکہ سر تا سر ایسے انکشاف کی راہ ہے جو کثیر الغاصری، ہمہ وقت موجودگی یعنی Simultaneity اور وسعت کی طرف لے جاتی ہے۔ تشبیہ میں سجاوٹ اور تزئین و آرائش کا عنصر نمایاں ہوتا ہے اور چونکہ استعارہ بھی وہابی ہوئی یا چھپی ہوئی تشبیہ ہی ہے۔ اس لئے اس میں بھی دمک تابانی اور رنگارنگی کی جلوہ سامانی نظر آتی ہے۔ استعارہ ہمیں پوری

حقیقت سے چشمِ ندن میں روشناس کراتا اور ہمکنار کردیتا ہے۔ تشبیہ میں بقول میرا نہیں ایک مضمون کو سورنگ سے ہاندھنے کا اہتمام نظر آتا ہے۔ مثلاً اقبال کی نظم ”حسن و عشق“ (ہانگ درا) کے یہ اشعار دیکھئے :

جس طرح ڈوبتی ہے کشتی سمیں قمر
 نور خورشید کے طوفان میں ہنگامِ بحر
 جیسے ہو جاتا ہے گم نور کالے کر آنچل
 چاندنی رات میں مستاب کا ہرنگِ کنول
 جلوۂ طور میں جیسے یہ بیضائے کلیم
 موجِ نکست گزار میں غنچے کی شمیم

ہے ترے سہل محبت میں یونہی دل میرا

یا غالب کے یہ اشعار :

بہ رنگِ کافز آتشِ زندہ منیرنگ بے تابی
 ہزار آئینہٴ دل ہاندھے ہے ہاں یک تپیدن پر
 ہجومِ فکر سے دل مثلِ موجِ لرزے ہے
 کہ شیشِ نازک و صہبا ہے آئینہٴ گداز
 حیرت سے تیرے جلوے کی از بسکہ ہیں بے کار
 غورِ قطرۂ جہنم میں ہے جوں شمع پہ قالوس
 ہر عضوِ غم سے ہے ممکن آسا شکستِ دل
 جوں زلفِ یار ہوں میں سراپا شکستِ دل
 ہوں بہ وحشتِ انتظارِ آوارۂ دشتِ خیال
 اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال

دست رنگیں سے جو رخ پردا کرے زلف رسا
شاخ گل میں ہوں نہاں جوں شانہ شمشاد و گل
بلکہ وہ چشم و چراغ محفل اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع خلوت خانہ ہم
مضمون وصل ہاتھ نہ آیا مگر اسے
اب طائر پریدہ رنگِ حنا کہوں
ہو چپکے ہم جاہ ساں صد بار قطع اور پھر ہنوز
نہنت یک بھر بن ہیں جوں دامن صحرا نہیں
چشمِ خواباں سے فروشِ تھنہ زار ناز ہے
سرمہ گویا موجِ دودِ شعلہ آواز ہے
وہ تھنہ سرشارِ تمنا ہوں کہ جس کو
ہر ذرہ بہ کیفیتِ ساغر نظر آوے

اس کے برعکس استعارہ ہمیں اشیاء کے باطن اور جوہر تک پہنچاتا ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ یہاں تجربے اور تاثر کا نیچو ڈاؤر اس کا خطر ملتا ہے۔ اس لئے اشیاء ایک باہد گر وابستہ و پیوستہ اکائی کی حیثیت سے ہماری چشمِ بصیرت پر روشن ہو جاتی ہیں۔ اکثر یہ بھی کہا گیا ہے کہ دورِ اول کے شاعروں کے ہاں استعارے کا استعمال زیادہ ملتا ہے کیونکہ آغازِ کار میں اشیاء تک رسائی براہِ راست ہوتی ہے۔ پھر جیسے جیسے تہذیب میں ارتقاء کا عمل سامنے آتا ہے اسی اعتبار سے تشبیہ کی اہمیت بڑھتی جاتی ہے۔ لیکن یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں ہے۔ مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ ازمنہ و سطی کے انگریزی شاعر چاसर کے ہاں تشبیہات کا ایک نگار خانہ نظر آتا ہے جبکہ انگریز نثر نگاروں کے آفاقی شاعر ٹیکسٹر کے ہاں اس کے برعکس عمومی طور سے شاعری میں محاورہ گفتگو Language of Poetic Discourse استعارہ ہے۔ اسی

طرح یہ بھی کہا گیا ہے کہ بیانیہ شاعری میں تشبیہات کی جلوی گری بیش از بیش نظر آتی ہے اور فلسفیانہ شاعری میں یا ایسی شاعری میں جو ادراک کی پیچیدگی کو منعکس کرتی ہے، استعارے کا عمل دخل توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات ایک پوری نظم یا غزل ہی ایک واحد اور مکمل استعارہ بن جاتی ہے مثلاً اقبال کی نظم ”ساقی نامہ“ مجسم توانائی یعنی Embodied Energy کا استعارہ کہی جاسکتی ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ بعض عظیم شاعروں جیسے شیکسپئر اور غالب کے ہاں ہمیں استعارہ در استعارہ بھی ملتا ہے۔ مثلاً غالب کے اس شعر میں :

ظلم آئینہ زائوئے فکر ہے غافل
ہنوز حسن کو ہے سہی جلوہ افروزی

اور

فرست آئینہ و پرواز عدم تا ہستی
ایک شرر بال دل و دیدہ چراغوں زدہ ہے

اس کے اسباب دو ہیں، اول اس مواد کی فراوانی، جو ایک فن پارے کی تخلیق کے عمل میں شاعر کے لیے نقطۂ آغاز تھا۔ اس ضمن میں اس کی نگاہ کا ایک مرکز سے دوسرے مرکز کی طرف بڑھنا اور دوسرے خود شاعر کی جودت فکر اور براتی طبع بلکہ سرعت انتقال ذہنی کہ وہ ایک ہی وجدانی لمحے میں ایک سے زیادہ مماثلتوں کو پالے اور انہیں معرض اظہار میں لانے کا بار اپنے سر لے سکتی ہے۔ ارسطو نے یونان کے آخر میں استعارے کے استعمال پر قدرت کو اعلیٰ درجے کے شاعر کی فطانت کی پہچان قرار دیا ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا عموماً شاعری اور استعارے کا وظیفہ ہے جذبات کی لفظ و بیان میں تغلیب جسے سون بٹگر کی معروف اصطلاحات Form اور Feeling کے ذریعے واضح کیا جاسکتا ہے۔ ٹی، ایس، ایلٹ نے مجموعی طور پر اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ شاعر کا

سرکار نہ فکر سے ہوتا ہے اور نہ اس کا کام خیالات کا اظہار ہے بلکہ اس کا اصل کام جذبات کی تسبیح اور تہذیب ہے اور انہیں ایک شفاف شکل میں پیش کرنا۔ ایلٹ کے بیان کے پہلے حصے سے تو کلمہ ”اتفاق ممکن نہیں“ سوائے اس کے کہ ہم یہ کہیں کہ اس کا واسطہ محدود فکر کی بجائے محسوس فکر سے ہوتا ہے۔ یا یہ کہیں کہ اس کا فنی طریق کار Iconic ہوتا ہے۔ لیکن آخری بات یقیناً صحیح معلوم ہوتی ہے۔ ہرٹ ریڈ نے اپنی مشہور کتاب ”انگریزی نثری اسلوب“ میں یہ درست کہا ہے کہ استعارے کا عمل سرعت کے ساتھ توافق کو روشنی میں لے آنا یا اسے منور کرنا ہے۔ استعارے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ بصری صفائی یعنی Visual Clarity کو لانا ”نمایاں کرے۔ اس کا اصلی کام حسی ارتعاشات میں تمیز کرنا ہے اور انہیں مجتمع کرنا بھی۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو یہ سمونے کا عمل یعنی ایک طرح کا Fusing Process ہے۔ یہ بات بارہا کہی گئی ہے کہ کسی بھی استعاراتی بیان کے دو اجزاء ترکیبی ہوتے ہیں۔ پہلا وہ جسے اس کا موضوع قرار دے سکتے ہیں یا لسانیاتی محاورہ بیان میں Concept اور جس پر گویا اصل توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ آئی اے رچرڈز نے اسے Tenor کے لفظ سے تعبیر کیا ہے۔ اور وہ عنصر جسے اس توجہ کا ذریعہ بتایا جاتا ہے اسے اس محاورے کے مطابق Sound Image کا نام دیا گیا ہے۔ اور رچرڈز نے اسے Vehicle کہا ہے اور اس نے اس پر یہ اضافہ بھی کیا ہے کہ دونوں کے درمیان جتنا زیادہ بعد ہوگا یعنی ان دونوں کا تمل میل جتنا غیر متوقع ہوگا ”استعارہ اتنا ہی بلیغ اور حیرت انگیز یعنی Striking ہوگا۔ ان دونوں کے درمیان تعلق کو Focus Frame جیسے مرکب لفظ سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ عملاً ”یہ دونوں اجزاء ایک وحدت میں مدغم ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ فی الاصل یہ دونوں انفرادی طور سے اتنے اہم نہیں ہیں اور نہ الگ الگ استعارے ہی اہم ہوتے ہیں۔ بلکہ وہ پوری فضا ”آہنگ“ اور جھنکار یعنی Resonance اہم ہے جو مجموعی طور پر استعاراتی کائنات پر عکس انگن ہوتی ہے۔ کالرج نے اسے حاوی جذبے یعنی

Dominant Passion کا نام دیا ہے۔ یہاں منطق کا گذر نہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ استعارے غیر منطقی ہوتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر ان کا محاکاتی قائل یعنی **Iconic Functioning** زیادہ قائل توجہ ہوتی ہے۔

فنی سطح پر غالب کا اپنے مدد سے تعلق حقیقی انداز کا ہے۔ اس لئے کہ انہوں نے شاعری کو معنی آفرینی کے لئے برتا، کافیہ آرائی کے لئے نہیں۔ غزل کی شاعری میں قافیہ کی پابندی شاعر کو مثبت طور پر باندھ بھی دیتی ہے کہ انہی حدود کے اندر رہ کر وہ اپنے مافیہ کو ادا کر سکے اور اس پابندی کا غلط اور ناجائز فائدہ بھی اٹھایا جاسکتا ہے کہ محض قافیے کو نبھانے کے لئے اشعار کا دفتر کھول دیا جائے اور اس طرح غزل کا سارا تانہ پودا اور درو بست میکا کی بن کر رہ جائے۔ غالب نے ان پابندیوں کے اندر رہ کر جس سطح کی شاعری کی ہے، وہ ان کی عظمت پر دلیل محکم ہے۔ غالب کے معاصرین میں سے ان کے ساتھ کبھی کبھی مومن کا نام بھی لیا جاتا ہے کہ ان کے ہاں نکتہ سنجی یعنی **Wit** کا عنصر غالب ہے اور اس لئے ان کے اشعار کی تنسیم میں قاری کو پہلی ہارد شواری محسوس ہوتی ہے۔ لیکن ذکاوت کا یہ کھیل زیادہ تر لسانی سطح پر ہوتا ہے۔ معنوی سطح پر نہیں۔ وہ بسا اوقات شعر کو چیتاں بنانے پر یہ طوطی رکھتے ہیں۔ لیکن ابہام اگر محض ابہام کی خاطر رہتا جائے تو وہ ہمیں زیادہ دور تک نہیں لے جاتا۔ ایک اہم صنعت جو اس کے حصول کا ذریعہ بنتی ہے اسے **Ellipsis** کے لفظ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یعنی مفہوم کی بعض اکائیوں یا کئی تجربے کے بعض اجزاء کو اس لئے ناتمام چھوڑ دیا جائے تاکہ پڑھنے والا اپنی قوت عقیدہ کو کام میں لا کر انہیں میسر کر سکے۔ موجودہ دور کی تنقیدی حیثیت فن شاعری کے جن عناصر پر زور دیتی ہے وہ تقریباً سب کے سب غالب کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ یعنی ابہام کے علاوہ طعنے، ذہنی معنویت، ہیکر نگاری، استعاراتی بیان، رمز بلغ اور سب سے بڑھ کر استعارے کا استعمال اور فکر و جذبے کی باہمی آمیزش اور تناؤ اور ترخیص کا بیک وقت عمل۔ ان سب کے استعمال سے شاعری کا جو ہر چمک اٹھتا ہے۔ اور وہ فرق واضح ہو جاتا

ہے جو بنیادی طور پر شعر اور غیر شعر کے درمیان ہے۔

شاعری کا اہم ترین وظیفہ اس مخصوص علم کا فراہم کرنا ہے جو فلس اور غیر فلس کے باہمی رد عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ علم فلسیانہ یا سائنسی علم سے مختلف ہے۔ کیونکہ شاعر مقدمات کبریٰ و صغریٰ قائم نہیں کرتا بلکہ چشمِ زندہ میں غیر محسوس طریقے پر اور اپنے بنیادی اچھٹات کے سارے اشیاء کی ماہیت کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ علم قیاسی نہیں، وجدانی ہوتا ہے۔ یہ ماٹل منطق، یعنی Pre-Logical بھی ہوتا ہے اور ماٹل تاریخ یعنی Primitive بھی۔ استعارے کا استعمال شاعر کے ذہنی افق کو روشنی میں لاتا ہے کیونکہ جو علم اس کے ذریعے حاصل ہوتا ہے اس کی نوعیت ایک انکشاف کی ہوتی ہے۔ تشبیہ میں مماثلت یعنی Similtude کو کھول کر ظاہر کیا جاتا ہے۔ استعارے میں لطفِ انداز میں۔ مزید برآں جہاں بیکر نگاری کے توسط سے اشیاء یا جذبات و احساسات کی حسی صورتیں یا شکلیں ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہیں وہاں استعارے کی بدولت نئی حقیقتیں ہم پر آشکار اور واضح ہوتی ہیں اور جن اشیاء یا جذبات و احساسات کے مابین کوئی نقطہ اشتراک پہلے نظر نہیں آتا تھا، اسے اب ہم متعین کر سکتے اور پہچان لیتے ہیں۔ استعاروں کے استعمال ہی سے 'دراصل ہمیں شعری بباط کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ شاعر کا مقصد محض حواس کے لئے آسودگی فراہم کرنا نہیں ہے بلکہ حواس کی آسودگی پر مستزاد ذہن کو جودت اور تنویر عطا کرنا۔ شاعری کا مقصد جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، وابستگیوں کے اس تانے بانے کو سامنے لانا ہے جو اشیاء جذبات و احساسات اور تجربے کی مختلف پرتوں کے مابین شاعر کو نظر آتا ہے۔ وہ تانا بانا جسے عام نظریں دیکھ نہیں سکتیں، اور اگر دیکھ سکتی ہیں تو زبان پر نہیں لا سکتیں اور اسے کوئی نام نہیں دے سکتیں۔

حداصل دیوانِ غالب کی پہلی غزل میں دوسرا شعر غور طلب ہے :

کلو کلو سخت جلانی ہائے تھمائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

اس شعر میں رمزِ بلغ کی صنعت بھی موجود ہے کیونکہ اس میں اشارہ ہے فرہاد کے جوئے شیر کھونے کی طرف۔ اس میں ایک مسلسل عمل کا کتاہ بھی ہے، جو کلو کلو سخت جلانی ہائے سے ظاہر ہو رہا ہے اور اسی طرح صبح کو شام میں متقلب کرنے کا بھی۔ لیکن ان سب کی تہ میں دراصل تھمائی کی کرب انگیز کیفیت ایک مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور اس کیفیت کو انگیز کرنے کے لئے جو صبر و درکار ہے وہ صبح کا شام کرنا بھی ہے اور جوئے شیر کا لانا بھی۔ یہاں ایک سے زیادہ کیفیات ایک دوسرے کے اندر مدغم کر دی گئی ہیں۔ یہاں مشابہت کی طرف اشارہ نہیں کیا گیا، نہ اسے کھول کر بیان کیا گیا ہے۔ بلکہ اس کا انکشاف کیا گیا ہے اور اس انکشاف نفس کی مختلف کیفیتیں یعنی انگیز کرنا، دل پر چر کرنا، مسلسل جدوجہد اور مہم جوئی، جذبات کی تشدید اور تحدید سب ہی شامل ہیں۔ کلو کلو سخت جلانی ہائے ایک ٹاور اور اچھوٹی ترکیب ہے، اسے بہ طور جمع استعمال کر کے عمل کے تسلسل کو ظاہر کیا گیا ہے۔ مزید برآں پوری غزل شوق کی جس وارفتگی اور اس کے خلاف جن مزاحمتوں کا اظہار کرتی ہے وہ بھی اس ترکیب میں پوری طرح جھلکتی ہیں۔ اور اس طرح یہ استعارہ غزل کی داخلی فضا کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ غالب کے ہاں ”وحشت“ اور ”صحرا“ دو نہایت درجے مستعمل استعارے ملتے ہیں۔ ”صحرا“ سے وسعت بلکہ لامکانیت کا انعکاس ہوتا ہے اور ”وحشت“ سے جنون اور شوق کی ایسی ملی جلی شدت کا جو پوری شخصیت کو ہلا کر راکھ کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا یہ شعر غور طلب ہے :

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

یہاں خیال اور جذبہ دونوں کی توانائی اور شدت پر زور دینا مقصود ہے۔ اور دوسری

طرف ”صحرا“ کے استعارائی استعمال سے اس کی وسعت اور دور سی کی طرف۔ جو ہر اندیشہ ایک منفرد ترکیب ہے۔ اور غالب کے شعری شیوہ گفتار کا ایک حصہ۔ اندیشہ غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں قیاس، تخیل اور تامل تینوں معنوں میں آیا ہے۔ ان کے ہاں روشنی اور گرمی کے استعارے کثیر تعداد میں ملتے ہیں اور اسی طرح شعلہ اور شرر کے بھی۔ اور یہ دلالت کرتے ہیں ان کے ہاں امید آفرینی اور اثباتی نقطہ نظر پر۔ مثلاً اس شعر پر غور کیجئے :

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت نہانے لے

مرا ہر داغ دل اک غم ہے سرو چراغاں کا

یہاں داغ دل، سرو چراغاں کے وجود کا سبب بن گیا ہے۔ یعنی منفی کیفیت، ایک مثبت کیفیت میں تبدیل ہو گئی ہے۔ یا کم از کم تخیل کی آنکھ اسے اس طور تصور کر رہی ہے۔ لیکن یہاں محض اثباتی نقطہ نظر کی کار فرمائی نہیں ہے بلکہ اس میں ایک لطیف طنز بھی پنہاں ہے۔ جو لفظ تماشا سے ظاہر ہو رہا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں ایک کیفیت لاطعلقی کی بھی پائی جاتی ہے۔ یعنی اپنے دل کے داغوں سے حماں نصیبی اخذ کرنے کی بجائے ان کی بہار دیکھنا اور دکھانا۔ ”دکھاؤں گا“ کی ترکیب میں یہ عنصر بدی کی طور پر موجود ہے۔ اس کے ساتھ ہی فرصت پانے کی شرط اس لئے لگا دی ہے کہ انہو روزگار اس قدر ہے کہ امید نہیں کہ ایسی فرصت جلد میسر آئے۔

غالب کی دو غزلیں جن کے مطلعوں کے پہلے مصرعے بالترتیب یوں ہیں :

شب کہ برق سوز دل سے زہرہ ابر آب تھا

اور

نالہ دل میں شب انداز اثر نایاب تھا

مواقعاتی یعنی Situational کسی جاسکتی ہیں۔ ان دونوں میں عاشق اور محبوب

جس صورت حال سے دوچار ہیں۔ ان کا موقع پیش کیا گیا ہے۔ اس موازنے میں ایک ندرت

ہے اور ان دونوں ہی میں طنز کی ملاعیت یعنی Interplay Of Irony پوری طرح نمایاں ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عاشق اپنی حالت پر رونے بسورنے کی بجائے جو اردو غزل میں عموماً اس کا وطیرہ رہا ہے۔ ایک طنزیہ رویہ اختیار کرتا ہے۔ غالب نے ان دونوں غزلوں میں دو متضاد صورت حال کو بڑی سمدی اور لہجے کے ٹیکھے پن کے ساتھ قاری کے رویہ رکھا ہے۔ پہلی غزل کے اس شعر پر غور کیجئے :

فرش سے تا عرش واں طوقاں تھا موج رنگ کا

یاں زمیں سے آسماں تک سو ختن کا باب تھا

یہاں استعارہ تخیلی یعنی Implicit ہے لیکن ایک پوری کیفیت کی نقش گری اس کے باوجود کردی گئی ہے۔ پہلے مصرعے میں عیش و نشاط کی فراوانی کے لئے موج رنگ کا طوقان بہت معنی خیز استعارہ ہے۔ اور دوسرے میں عاشق کے اندرون میں جلن اور تڑپ کے لئے سو ختن کا باب میں سوچے اور غور کرنے کے لئے بہت گنجائش ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پیکر نگاری اندرونی ارتکاز یعنی Concentration کی وجہ سے استعارے میں بدل گئی ہے۔ دوسری غزل کا یہ شعر بھی غور طلب ہے :

یاد کردہ دن کہ ہر یک حلقہ تیرے دام کا

انتظار صید میں اک دیدہ بے خواب تھا

یہاں ایک طرح کی دودھاری طنز یعنی Double-Edged Irony سے کام لیا گیا ہے۔ یعنی ایک طرف عاشق کی طرف سے کیفیت انتظار اور اندرونی تپ و تاب کی سوزش اور دوسری جانب محبوب کی چشم کا امید صید اگھنی میں دیدہ بے خواب بن جانا۔ ظاہر ہے یہ وہ لطیف طنز ہے جس کی چوٹ عاشق سے زیادہ محبوب پر پڑ رہی ہے۔

صحرا، آتش اور بیابان کی طرح آئینہ بھی غالب کے ہاں ایک مرکزی استعارہ ہے اور یہ بار بار استعمال میں آیا ہے۔ آئینے کی صفت نہ صرف کسی معروض یعنی Object کو منعکس

کرتا ہے بلکہ تنوع کی کیفیت کو آشکار کرتا بھی۔ بہ الفاظ دیگر کسی شے یا کیفیت کے ایک سے زیادہ پہلوؤں یا پرتوں کو نمایاں کرتا تاکہ اس سے حقیقت کی کثیرالابعادیت پر روشنی پڑ سکے۔ چنانچہ یہ شعر دیکھئے :

اب میں ہوں اور ماتم یک شر آرنو
توڑا جو توئے آئینہ تماشال وار تھا

”شر آرنو“ ایک منفرد ترکیب ہے۔ جس سے قلب میں آرنوؤں کے اژدہام کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ قلب کے لئے آئینہ ایک جانا پہچانا استعارہ ہے اس لئے اس شر آرنو کی شکست آئینے کی شکست کے مرادف ہے۔ شکست کی وجہ سے اسکی جو تصویر اس میں منعکس ہوتی تھی، وہ اب ایک واحد شے نہیں رہی بلکہ اس کی کرحیاں کرحیاں ہو گئی ہیں۔ اس لئے اس آئینے کو تماشال وار کہا گیا ہے اور ماتم اب ایک آرنو کا نہیں، ہزاروں آرنوؤں کا ہے۔ اسی لئے یک ”شر آرنو“ کی ترکیب لائی گئی ہے اور اس کا ماتم ایک عظیم سانحہ اور حادثہ بن گیا ہے۔ جو دیدنی بھی ہے اور ہمت شکن بھی۔ اس ضمن میں ایک اور شعر بھی توجہ طلب ہے۔ جس میں بمعینہ کی مضمون ادا کیا گیا ہے :

دعا محو تماشائے شکست دل ہے
آئینہ خالے میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

یہاں بھی عاشق کا دل جو عشق میں ناکامی کی وجہ سے ریزہ ریزہ ہو گیا ہے۔ آئینے کے توسط سے عکس پذیر ہے اور آئینہ خالے کا مقصد بھی اس تقسیم شدہ قلب کی جلوہ آرائی کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اسی سے ملتا جلتا ایک اور شعر ہے :

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم لکھے
بت لکھے مرے ارمان، لیکن پھر بھی کم لکھے

آئینے کے سلسلے میں تیسرا شعر ہے :

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے

جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مرثاں ہوتا

یہاں عاشق کے قلب میں آرزوؤں کی فراوانی نہیں، بلکہ محبوب کے جلوؤں کی فراوانی ہے۔ جو تقاضا کرتی ہے دیکھنے والی آنکھ کا۔ یہ جلوے منعکس ہوتے ہیں آئینے کے توسط سے اور چونکہ جلوؤں کی فراوانی ہے، اس لئے جوہر آئینہ مرثاں میں تبدیل ہوا چاہتا ہے۔ تاکہ ہر جلوے کو انعکاس میسر آجائے۔ یہاں بھی وحدت اور تعدد و کثرت یعنی Multiplicity کے تصورات کی تجسیم کی گئی ہے۔ آئینے کے اشارے کی وساطت سے۔ مرثاں کے لفظ پر نیا فتح پوری نے یہ اعتراض کیا ہے کہ دیکھنے کی قدرت آنکھوں میں ہوتی ہے، مرثاں میں نہیں۔ اس لئے یہ لفظ بر محل نہیں۔ لغوی طور پر یہ اعتراض چاہے صحیح ہو، لیکن استعاراتی طور پر ”مرثاں“ کہہ کر دراصل اشارہ آنکھ کی قوت دید ہی کی طرف ہے۔ ایک اور شعر میں اس پوری کائنات کا مقام حسن مطلق کے لئے مثل آئینے کے ہے۔ اور عارف یا طالب حقیقت کے مرتبے کا تعین استعاراتی زبان میں اس طرح کیا گیا ہے :

اہل نیش نے بہ حیرت کدۂ شوخی ناز

جوہر آئینہ کو طوطی بسمل باندھا

یہاں طوطی بسمل استعارہ ہے اس عارف کے لئے جس کا دل عرفان حقیقت کا زخم کھانے کے لئے ہر وقت تیار رہتا ہے۔ شدید اندرونی خواہش کا یہ وہی زخم Wound of Desire ہے جس کا ذکر مشہور صوفی خاتون Jullian Of Norwich نے اپنی عارفانہ کتاب میں کیا ہے۔ ”حیرت کدۂ شوخی ناز“ کائنات کا استعارہ ہے۔ اس لئے کہ کائنات فطرت میں حسن مطلق کی جھلکیاں ہر طرف بکھری ہوئی ہیں۔ ان جھلکیوں کے مشاہدے سے حیرت اور استعجاب کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ یہ کائنات ایک آئینہ ہے اور آئینہ اور حیرت باہم منسلک ہیں۔ آئینہ دراصل ایک

Link Metaphor ہے۔ کیونکہ یہ بیک وقت شوخی ناز کا بھی انعکاس کرتا ہے اور زخم دیدار شوق کا بھی اور اس طرح اس کا قائل دو گونہ ہے۔ جبکہ آئینہ خود طوطی بسمل بن گیا ہے۔ آئینے ہی کے سلسلے میں ایک اور اہم نکتہ غالب نے اس شعر میں پیدا کیا ہے :

از مہر تابہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کوشش جت سے مقابل ہے آئینہ

یہاں پہ طوطی سے مراد عارف ہے جسے حقیقت اعلیٰ کی جستجو اضطراب کی کیفیت میں جھلار کھتی ہے۔ ”از مہر تابہ ذرہ“ اور ”شش جت“ پوری فطری کائنات کے استعارے ہیں لیکن اس کے پہلو بہ پہلو نفسی کائنات کا وجود بھی ہے۔ جو ”دل و دل“ یعنی جذبے اور احساس سے چھٹک رہی ہے۔ اور متوازی طور پر موجود ہے۔ دونوں قسم کی کائنات ایک دوسرے کے دوہرہ طور آئینے کے ہیں۔ یعنی فطری کائنات میں نفسی کائنات اور نفسی کائنات میں فطری کائنات یا عالم اکبر میں عالم اصغر اور عالم اصغر میں عالم اکبر اس طور پر پیوست ہیں کہ ان کے درمیان کوئی حد قائل قائم نہیں کی جاسکتی۔ اور عارف حقیقت ان دونوں کا ادراک حاصل کرنا چاہتا ہے۔

وحدت اور تعدد و کثرت کے مضمون کو یا انفرادی نفس اور حقیقت اعلیٰ کے درمیان نسبت اور تعلق کو خالص تصوف کے نقطہ نظر سے استعاراتی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے :

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پہچنا کیا

یہاں دل سے مراد ہے ”جوہر“ اور اس جوہر کو ”انا البحر“ کہہ دینا اس ہم آہنگی کا استعاراتی اظہار ہے جو خالق و مخلوق اور عارف و معارف کے درمیان قائم ہونی چاہئے۔ کہ اس کے بغیر نہ انفرادی ہستی کے امکانات پوری طرح تربیت حاصل کر سکتے ہیں اور نہ اس پر

حقیقت مطلق کے اسرار و رموز مکشف ہو سکتے ہیں۔ اس سے پہلے اس غزل میں جو شعر آیا ہے وہ بھی کم و بیش یہی مفہوم رکھتا ہے :

نفس موج محیط بے خودی ہے
تقابل ہائے ساقی کا گلہ کیا؟

پہلے شعر کا دوسرا مصرع ”ہم اس کے ہیں ہمارا پہچھنا کیا“ اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ جب پہلے مقدمے کی صداقت ثابت ہو گئی یعنی کھل ہم آہنگی کا حصول تو اب انفرادی ذات کے تشخص کا مسئلہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس طرح نفس سے اقبال کی اصطلاح میں مراد ہے۔ ”اٹائے محدود“ اور بے خودی سے اٹائے مطلق۔ ان دونوں کے درمیان وہی تعلق ہے جو موج اور سمندر کے مابین ہوتا ہے یا قطرہ اور بحر کے اور اگر نفس موج محیط بے خودی ہے تو پھر بعد اور قاصلے کی تمام شکایتیں بے جا اور لا حاصل ٹھہرتی ہیں۔ اسی طرح انسان کے دل میں اٹائے مطلق سے اتصال کی جو بے پناہ خواہش ہے اور اٹائے مطلق، حسن مطلق ہی کا دوسرا نام ہے اور اس کے لئے دل میں شوق کی جو فراوانی ہے۔ اسے غالب نے جگہ جگہ مختلف انداز سے آشکارا کیا ہے۔ مثلاً اس شعر کو دیکھئے :

ہنوز عمری حسن کو ترستا ہوں
کے ہے ہرین سو کام چشم پینا کا

ہاں جو اس کے کہ ہرین سو خود چشم پینا ہے، لیکن حصول مقصد تک رسائی ابھی ممکن نہیں۔ چشم پینا سے مراد ہے باطنی احساس، وجدان یا بینش۔ لیکن اس کی رسائیاں محدود ہیں اور اسی لئے عمری حسن کی خواہش ابھی تک تشنہ کام ہے۔ اور سیرابی تمام سے بمراصل دور۔ خواہشوں اور تمناؤں کی فراوانی اور ان کا تشنہ کام رہتا، غالب کا محبوب موضوع ہے ان کے بر نہ آنے کی وجہ سے سینہ عاشق پر خون رہتا ہے اور اسی کی وجہ سے شعلہ عشق، یہ پوش ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک دلچسپ شعر یہ ہے :

دائم الجس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جاننے ہیں سینہ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

سینہ پر خوں اس لئے ہے کہ اس میں لاکھوں نا آسودہ ہلکے زخم خوردہ تمنائیں ترب
 رہی ہیں۔ دائم الجس ہونا تمنائوں کی بار آوری کے فقدان کا اشارہ ہے چونکہ وہ بار آور نہ
 ہو سکیں، ہلکے کچلی گئی ہیں۔ اس لئے سینہ پر خون بن گیا ہے۔ ”زندہ خانہ“ اور ”دائم الجس“
 ایک دوسرے سے منسلک اور مربوط ہیں۔ یہ ربط جو بظاہر کافی تھا اس میں ”سینہ پر خوں“ کی
 ترکیب جوڑنے کی کیا ضرورت تھی؟ اس کا سبب یہ ہے کہ چونکہ تمنائیں محبوس ہیں۔ اس
 لئے سینہ پر شوق ان کا ماتم کرنے پر مجبور ہے اور اس ماتم کرنے کی وجہ سے وہ پر خون ہو گیا
 ہے۔ استعارے کی ایک صاف اور سادہ مثال غالب کے اس شعر میں ملتی ہے :

رو میں ہے رخس عمر کہاں دیکھئے تھے

نے ہاتھ ہاگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

یہاں عمر کے لئے رخس کا استعارہ لائق توجہ ہے۔ اسی سے ملتا جلتا استعارہ حکیم
 افلاطون کے ہاں ملتا ہے۔ دوسرا مصرع بہت صاف ہے لیکن پہلے مصرعے میں مرکوز
 استعارے سے مربوط ہے اور اس پورے شعر میں وقت کی برق رفتاری اور سیلاب پائی کو
 بڑی ہنرمندی اور بغایت سہولت اظہار کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ بعینہ اسی مضمون کو ذرا
 سے اختلاف کے ساتھ ایک دوسری جگہ یوں معرض اظہار میں لائے ہیں :

رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے

اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

دونوں مصرعوں میں آسیائے گردش ایام کی برق رفتاری پیش نظر ہے۔ پہلے مصرعے میں
 ”قطع رہ اضطراب“ استعارہ ہے رفتار عمر کے تھین کا اور دوسرے مصرعے میں ”رہ
 اضطراب“ کے بالقابل ”ماہ و سال گزرنے کے لئے جو بالعموم آفتاب کی گردش سے کی جاتی

ہے۔ ”ہمق“ کا استعارہ استعمال کر کے اس کے عدم استقرار کو اور نمایاں کیا ہے۔

ایک مشہور غزل میں ایک اہمیت سے زیادہ پر شدت عشقیہ شعر غالب کے
ہاں استعارے کی ایک اچھی مثال ہے :

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق

میں یہ سمجھوں گا کہ تمہیں دو فروزاں ہو گئیں

یہاں جس داخلی کیفیت اور خارجی فضا کو باہر گر و ابستہ کیا گیا ہے ”وہ شام فراق“

ہے۔ اور اس ترکیب سے پہلے لفظ ”ہے“ کا اضافہ اس امر کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہ

ایک ایسی حقیقت ہے جسے تسلیم کرنا ہمارا پہلا مفروضہ ہے۔ اسی سے آنکھوں سے جوئے خوں

جاری ہونے کا عمل صادر ہوتا ہے جو شام فراق کے مہر کو مجسم کر دیتا ہے اور اسے لاپرواہی بھی

بٹارتا ہے کہ شام فراق میں تو ایسا ہونا ہی چاہئے مصرع ثانی میں ”جوئے خوں“ کا ایک متبادل

استعارہ ”دو فروزاں تمہیں“ ہے۔ جس سے ظہر ”شام فراق کی تاریکی ایک طرح کے اجالے

میں بدل جاتی ہے۔ یہاں تضاد یا ایک استعجالی یعنی Paradoxical حقیقت کا پتہ چلتا

ہے۔ جس کا مقصد اور مقصد ایک طرح کا لطیف طہر ہے ”عاشق کی حیاں نفسی پر۔ ایک اور

شعر جس میں استعارے کا استعمال رنگ کے توسط سے کیا گیا ہے ”غور طلب ہے :

غم آغوش بلا میں پدروش رہتا ہے عاشق کو

چراغ روشن اپنا قلم صرصر کا مرجاں ہے

پہلے مصرعے میں عشقیہ زندگی کی ایک حقیقت بیان کی گئی ہے۔ یعنی یہ کہ غم عشق کی

وجہ سے عاشق بے راہ اور مسلسل آغوش بلا میں رہتا ہے۔ یعنی ہر طرح کے اور گونا گوں مصائب

انگیز کرتا رہتا ہے۔ لیکن دو سرا مصرع محض بیان واقعہ سے گذر کر ایک نتیجے کی طرف ہماری

توجہ مبذول کراتا ہے۔ ”آغوش بلا“ اور ”قلم صرصر“ میں ایک زیر زمین علاقہ ہے۔

”قلم صرصر“ میں سے مرجاں یا موگے کا برآمد ہونا پدروش صدف کا نتیجہ ہے۔ ”مرجاں“

سے خواہورتی اور تہمتاکی کے ارتعاشات منسلک ہیں اور قلم صرصر سے تاریکی کا گرداب۔
تاریکی کے اس گرداب میں سے روشن چراغ کا ابھرنا، قلم صرصر میں سے مرجان کا پیدا ہونا
اور آغوش بلا سے ابھر کر گوہر مراد کو پالینا، یہ سب ایک ایمائی طریق کار اور اثباتی نقطہ نظر کی
طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک اور مشہور شعر جس کا مفہوم ”جاوید نامہ“ کے حکم نے عالم
ادب میں خود غالب سے دریافت کیا ہے، یہ ہے :

قمری کف خاکستر و بلبل نفس رنگ

اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے؟

پہلے صرصر میں ایک مفروضہ ہے۔ استعاراتی انداز میں یعنی یہ کہ قمری کف نہیں
سوائے کف خاکستر کے کہ اس کی حیات مستعار کا انجام اس سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتا ہے اور
اس میں قمری کے رنگ کی رعایت شامل ہے اور بلبل کی زینت ٹپائیدار کا مستجاب بھی یہی ہے کہ
وہ نفس رنگ بن کر رہ جائے کہ اس نے نہ جانے کتنی مقدار میں پھولوں کا رنگ اپنے اندر
اٹھایا ہے۔ اب اگر یہ پہلا مفروضہ صحیح اور جائز ہے تو پھر لازمی طور سے سوال پیدا ہوتا ہے
کہ نشان جگر سوختہ کیا ہے؟ قمری اور بلبل دونوں استعارے ہیں انسان کی نفسی اور جذباتی
زندگی کے لئے جو بے حد غیر معتبر اور نقش بر آب کی مانند ہے۔ اور نالہ جیسا کہ غالب نے
ایک خط میں خود ہی تشریح کی ہے ”کچھ نہیں ہے بجز نشان سوختہ کے“ اور اس طرح دوسرا
مصرع بھی ایک استعارے ہی پر قائم ہے۔

اب ہم غالب کی ایک دوسری غزل کو مرکز نگاہ بنانا چاہتے ہیں۔ جس کا متن حسب

ذیل ہے :

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جے

ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جے

حسرت نے لا رکھا تری بیم خیال میں

گلدستہ نگاہ سودا کہیں جے

پھوٹکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
 الفون انظارِ تمنا کہیں جسے
 سر پر ہجومِ دردِ غریب سے ڈالے
 وہ ایک مٹت خاک کہ صہرا کہیں جسے
 ہے چشمِ تر میں حسرتِ بیدار سے نہاں
 شوقِ مٹاں کیوں دریا کہیں جسے
 درکار ہے شگفتنِ گلہائے پیش کو
 صبحِ بہارِ پنہ مینا کہیں جسے
 قالبِ برا نہ مان جو واضعِ برا کے
 ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے

اس غزل کے مطلعے اور مقطعے سے ہم صرف نظر کرتے ہیں کیونکہ دونوں میں کوئی
 استعارہ استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ پہلے شعر کا دو سرا مصرع بعض موضوعات کی نسبت سے اکثر
 دہرایا جاتا ہے اور مقطعے کا دو سرا مصرع بھی زبانِ زندہ خاص و عام ہو گیا ہے کیونکہ اس پورے
 مقطعے میں ایک طرح کی سلاست ہے اور اس میں ایک عام حقیقت کی طرف اشارہ کیا گیا
 ہے۔ البتہ دو سرے، تیسرے، چوتھے، پانچویں اور چھٹے اشعار میں استعارے برابر استعمال کئے
 گئے ہیں۔ اور ان کا مجموعی شاعری ایک طرح کی اثر آفرینی یا فضا آفرینی کا ہے جسے ہم ایک لفظ
 Resonance سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یعنی ایک ایسی صوتی جھٹکار یا آواز کی ایسی لہر جو رد و کر
 ذہن کی سطح پر ارتعاشات پیدا کرتی رہتی ہے اور اس طرح یہ اشعار ایک ہم آہنگ موسیقی یا
 Symphony کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کا رد و عمل ذہن پر بہ حیثیت ایک کل کے ہوتا
 ہے اور اسی سے غزل کی داخلی فضا ترتیب پاتی ہے۔ یہاں آواز کی ایک لہر نہیں، بلکہ بہت سی

لہریں مل کر جذباتی رد عمل کو اکساتی ہیں۔ اس لئے درمیان کے پانچ شعر، جو مطلع اور مقطع کے لفافے میں رکھے ہوئے ہیں۔ ایک وحدت کو جنم دیتے ہیں۔ دوسرے شعر میں بزم خیال سے مراد دل ہے اور گلدستہ نگاہ جو گلدستہ ہے حسرت آلود نگاہوں کا "اسے استعارۃً" سوید اکنا دراصل حسرت و الم کی ایک مجتمع کیفیت کا اظہار کرتا ہے۔ اسے اگر پہلے مصرعے کے ساتھ ربط دیں تو مطلب یہی نکلتا ہے کہ دل میں حسرتوں کے خون ہو جانے سے ایک سیاہ داغ پڑ گیا ہے جسے گلدستہ نگاہ سمجھا جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں تمنا جسے سیرابی حاصل نہیں ہوئی "افسون انتظار کے مرادف ہے۔ افسون کان میں پھونکا جاتا ہے اور نا آسودہ تمنا برابر تجدید محبت کا سامان بن رہی ہے۔ لیکن اس کا کوئی رد عمل ظاہر نہیں ہو رہا ہے۔ چوتھے شعر میں جو تیسرے سے منسلک ہے کوئی استعارہ استعمال نہیں کیا گیا صرف ہجوم درد غریبی "اس درجے بڑھ گیا ہے کہ بس یہی دل چاہتا ہے کہ سر پر مٹت خاک ڈال لیں اور صحرا نشینی اور صحرا نوردی اختیار کریں۔ یہاں صحرا نشینی یا صحرا نوردی "مٹت خاک کی توسیع کے برابر ہے۔ بالعموم غالب کے ہاں "صحرا" اور "بیابان" استعارہ ہیں۔ لامکاں وسعت کا اور صحرا نوردی اختیار کرنا اتمام ہے۔ جنون محبت کا۔ پانچویں شعر میں دوسرے شعر کی طرح حسرت دیدار کا محرک ملتا ہے۔ اس محرومی کی وجہ سے شوق کو جو بے پناہ اور بے لگام ہے، "مٹاں گیسو کھا گیا ہے۔ اب یہ دریا بن کر آنکھوں میں سا گیا ہے اور ساری حسرتیں اور محرومیاں چشم تر میں مہل ہو گئی ہیں۔ شوق مٹاں گیسو کے لئے دریا کی روانی اور بے پایانی ایک لطیف استعارہ ہے۔ چھٹے شعر میں بظاہر ایک انحراف کی صورت نظر آتی ہے۔ گنگن گھٹن گھٹن و نشاط کے لئے صبح بہار کی ضرورت ہے۔ ایسی صبح بہار جسے پنہ مینا یعنی صبحی کا بدل سمجھا جاسکے۔ لیکن صبحی سے صرف گنگن ہی کا عمل پورا نہ ہوگا، بلکہ شاید اس کا وظیفہ ایسی سرمستی کا پیدا کرنا بھی ہے، جو ان تمام غموں کو دل و دماغ سے یکسر محو کر دے جن کا ذکر اوپر ہوا۔ بھلانے کے اس عمل کے بغیر شادمانی کا حصول شاید ممکن نہیں۔ طبیعت کے جھل و کشاد کے لئے ایسی سرمستی

اور خود فراموشی ممکن ہے ضروری ہو۔ غالب کے ہاں استعارے کی چند اور مثالیں جو تمام تر نسخہ حمیدیہ سے لی گئی ہیں، قائل غور ہیں :

کس کا جنون دید تمنا شکار تھا
آئینہ خانہ وادی پر غبار تھا

اے وائے غفلت نگہ شوق ورنہ یاں
ہر پارہ سبک لخت دل کوہ طور تھا

حیرت فروش صد نگرانی ہے اضطرار
ہر رشتہ چاک حبیب کا تار نظر ہے آج

کی متصل ستارہ شماری میں عمر صرف
تبیح اشک ہائے زمرہ چمکیدہ ہوں

میں چشم وا کشودہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنم خرشید دیدہ ہوں

ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلب گلشن نا آفریدہ ہوں

بہ وحشت گاہ امکان اتلاق چشم مشکل ہے
مہ و خورشید باہم ساز یک خواب پریشان ہیں

ہم زالوئے تامل وہم جلوہ گاہ گل
آئینہ بند غلوت و محفل ہے آئینہ

شوق محفل غسل اگر درس جنون ہوس کرے
جلوۂ سیر و جہاں ایک مژدہ خواب پا سمجھ

ہستی فریب نامہ موج سراپ ہے
بیک عمر ناز شوخی عنوان اٹھائیے

ہم نہاں آیا نظر فکر خن میں تو مجھے
مردک ہے طوطی آئینہ زالو تو مجھے

بعد از وداع یار بہ خوں تپیدہ ہیں
نقش قدم ہیں ہم کف پائے نگار کے

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر واہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

ہوں تصور ہائے ہم دوش سے بدست شراب
حیرت آنکوشِ خواہاں ساغرِ بلور ہے

عذارِ یارِ نظرِ بندِ چشمِ گریاں ہے
عجب کہ پر تو خورِ شمعِ شبستاں ہے

دامنِ گردوں میں رہ جاتا ہے ہنگامِ وداع
گوہرِ شب، تابِ اشکِ دیدہٴ خورشید ہے

حیرتِ حجابِ جلوہ و وحشتِ غبارِ چشم
پائے نظر بہ دامنِ صحرا نہ کھینچے

بہارِ گلِ صانعِ نشہٴ ایجادِ مجنوں ہے
ہجومِ بقی سے چرخِ دُشمنِ یکِ قطرۂ خوں ہے

عالم کے ہاں استعارے کا تفاعل جیسا کہ پہلے بھی بالخصوص کہا گیا، نہ محض معنی و مفہوم کی توضیح کے لئے ہے، اور نہ تزیین و آرائشِ بیان کے لئے کہ یہ ان کی فطانت سے پوری طرح میل نہیں کھاتا۔ بلکہ خیال کو بہ حدِ کمال وسعت دینے اور اس کے گوناگوں پہلوؤں کو سامنے لانے کے لئے زیادہ تفصیل کے پیشِ نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے استعمال کا جواز حقیقت کی مختلف ابعاد اور جہتوں کو سامنے لانا اور متشکل کرنا ہے اور وہ بھی

ایسی بر جستگی اور سرعت کے ساتھ جس سے احساس حیرت کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ استعارے میں جو مماثلت اور موازنہ پیوست ہے، وہ تخیل اور زیرِ زمین ہوتا ہے۔ حسی ہیکر میں توجہ محض تجسیم پر مرکوز ہوتی ہے اور اس سے صفائی یعنی Clarity اور قطعیت یعنی Precision کا حصول مقصود ہوتا ہے۔ استعارے میں اس کے برعکس ایک طرح کی پیچیدگی اور دہازت یعنی Density کا تاثر پیدا کرنا اصل مسئلہ ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ شعری ہیکر براہِ راست ہمارے رویہ ہوتا ہے اور استعارے میں ایک نوع کا ترچھاپن پایا جاتا ہے۔ غالب کے ہاں بعض اوقات اور کہیں کہیں ایک ہی شعر میں حسی ہیکر اور استعارہ بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ کیونکہ تجسیم کا عمل دونوں میں کم و بیش مشترک ہے۔ ہیکر نگاری کا وظیفہ محض تجربے یا تاثر کی تجسیم پر ختم ہو جاتا ہے۔ استعارہ تجربات یا تاثرات کو ایک تناظر یعنی Perspective میں رکھنے پر اصرار کرتا ہے۔ اسی سے ذہن معنویت پیدا ہوتی ہے۔ غالب کی فراواں تخلیقی قوت محض بیان پر اکتفا کرنا نہیں جانتی بلکہ اشارے اور کنائے سے کام لے کر جس میں ایک طرح کی لطافت اور دقت اور ہاریک بینی کو دخل ہوتا ہے۔ بڑی حقیقتوں کا احساس اور ادراک ہمارے اندر پیدا کرتی ہے۔ اس کا ایک قابلِ لحاظ اظہار استعارہ در استعارے کا استعمال ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب اپنے معاصرین پر ”جو محض حسن بیان کو شعری صلاحیت کا طرہ امتیاز گردانتے تھے اور اس کی ایمائی قوت کے راز سے سر تا سرنا آشنا تھے“ بدرجہا فوقیت اور برتری رکھتے ہیں۔

غالب کا فارسی کلام

باوجود اس اصرار کے جو غالب کو اردو شاعری کے مقابلے میں اپنی فارسی شاعری کی فوقیت اور برتری جتانے پر پراہم رہا، پڑھنے والوں کا رد عمل اس سلسلے میں غالب کے محاکے کے خلاف پڑا۔ گو اس رد عمل میں بھی ایک طرح کی انتہا پسندی نظر آتی ہے۔ غالب کی فارسی شاعری اور بالخصوص ان کی غزل کی طرف جو بے توجہی ایک حد تک برتی گئی، اس کا ایک بڑا سبب ممکن ہے یہ ہو کہ خود فارسی شعر و ادب سے واقفیت، شغف اور لطف اندوزی بھی رفتہ رفتہ ہمارے ملک میں کم ہوتی جا رہی ہے۔ البتہ ادھر کچھ عرصے سے غالب کی مشنریات کی طرف کسی قدر توجہ کی گئی ہے اور ”اگر گہر“ اور ”چراغ دیر“ کی معنویت اور جمالیاتی حسن کو بے نقاب کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ ”اگر گہر“ کی اہمیت اور قدر و قیمت موضوع ہیئت اور اس کے پس پشت گہرے وجدانی اور حکیمانہ احساس اور بصیرت کے اعتبار سے اب عام طور پر تسلیم کی جا چکی ہے۔ ”چراغ دیر“ غالب کے نفسیاتی ارتقاء کی ایک اہم منزل کی نشان دہی کرتی ہے، اس پر بیدل کی مثنوی ”طور معرفت“ کا جسے غالب بہت عزیز رکھتے اور حرز جاں بنائے رکھتے تھے، واضح اثر ہے۔ اس میں غالب نے انسانی حسن کے شوخ و شگ مرقعوں اور ہندوستان کی سرزمین اور اس کی بوہاس اور فطرت کے ساتھ اور لازوال حسن سے جس رغبت

بلکہ شینگلی اور دالمانہ پن کا اظہار کیا ہے اور اس میں محاکات شعری جس بے ساختگی اور ہنرمندی کے ساتھ مستعمل ہوئے ہیں انہیں بھی اجاگر کیا گیا ہے لیکن فارسی غزلیں جن میں گوناگوں احساسات اور کیفیات کی جلوہ گری ملتی ہے جن میں شعری روایت کے مختلف دھارے آکر مل گئے ہیں اور جو اپنی سہولت اظہار اور تکمیل حسن کی وجہ سے جاذب نظر ہیں تحلیل و تجزیے کی زد میں پوری طرح نہیں آئی ہیں۔

عالم نے اپنی فارسی دانی بلکہ ہجر کا ذکر جگہ جگہ بڑے شہود کے ساتھ کیا ہے۔ اردو خطوط میں کئی مقامات پر اس حقیقت کا اظہار ملتا ہے کہ انہیں فارسی سے خداداد مناسبت طبعی ہے اور اس کے رموز و خواص ان کے رگ و پے میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر۔ ان تمام دعوؤں کے صحیح ہونے میں مطلق شبہ کی گنجائش نہیں۔ غالب حقدین اور متاخرین کی شاعری اور لغات فارسی پر جو نظر رکھتے تھے وہ ایک مسلمہ حقیقت ہے لیکن ان کی فارسی شاعری کی فوقیت اور بنیائی کے بارے میں غالب کے فیصلے پر نالے نے مروتی ثبوت نہیں کی کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ تخلیقی فن کار کی اپنے بارے میں رائے تنقید کی میزان پر لانا پوری اترے۔ غالب کی نظموں میں ان کی فارسی شاعری مایہ صد نازش و افتخار تھی اور وہ اپنی اردو شاعری کو اس کے مقابلے میں حقیر اور کمتر جانتے تھے انہوں نے اپنی اس رائے کا بار بار جو اعادہ کیا ہے اس میں دراصل ایک نفسیاتی نکتہ چھپا ہوا ہے۔ غالب ایک ترک تھے فارسی زبان کے روز مو اسالیب شعری اور اس کی خلقت ماہیت کے وہ رمز آشنا تھے فارسی زبان و ادب کی تاریخ بہت پرانی اور صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے قصیدہ مشنوی غزل اور رہامی جیسی اصناف سخن نامور شعرا کے ہاتھوں ایک محل میل سے گذر کر کمال کی بلندیوں تک پہنچ چکی تھیں۔ رودکی اور فردوسی سے لے کر متاخرین شعرائے فارسی تک ایک نورانی حلقہ ان فن کاروں کا نظر آتا ہے جنہوں نے اپنی فطانت سے کام لے کر مختلف ادوار میں شعرو سخن کی چمن بیدی کی۔ غالب نے بھی انہی مختلف اصناف میں طبع آزمائی کی تھی اور اپنے

فکر و جذبے کی شمعوں سے یرم سخن کو منور اور آراستہ کیا تھا، لہذا ان کی یہ فطری خواہش تھی کہ ان کا نام اساتذہ فن یعنی حافظ، نظیری، عینی، سعدی اور بیدل کے زمرے میں داخل سمجھا جائے۔ وہ اس سے کم تر تحسین اور اعتراف کو قبول کرنے پر اپنے آپ کو آمادہ نہ کر سکتے تھے۔ اردو زبان کا سرمایہ مختصر یہ کہ اس کی تاریخ جدید اور اس کا وزن و وقار فارسی کے مقابلے میں درخور اعتنا نہ تھا۔ اپنی فارسی شاعری کے معاملے میں غالب کا یہ رویہ دراصل اپنی انا کے تحقق اور شاعری کے ایوان میں اپنے لیے ایک ممتاز اور لاقانی مقام محفوظ کرائے کی خواہش کی غمازی کرتا تھا۔

غالب کی ابتدائی شاعری کا پس منظر وہ سرمایہ ہے، جو متاخرین شعرائے فارسی سے منسوب کیا جاتا ہے، فضائی اس روایت کے پانی سمجھے جاتے ہیں اور اس سلسلے میں شوکت، جلال، بیدل، غنی، کاشمیری اور ناصر حسین سرہندی کے نام قائل ذکر ہیں۔ یہ زمانہ مغلیہ حکومت کے زوال اور انحطاط کی نمائندگی کرتا ہے۔ اکبر، شاہ جہاں اور عالمگیر کے عہد میں بہت سے شعرائے ایران یہاں آکر رس بس گئے تھے، اور بہت سے یہیں کی خاک سے اٹھے تھے۔ اور نگ زیب کے آخری عہد میں نامور ہندی شعرائے فارسی کی کمی نہ تھی۔ خود بیدل نے پورا عالمگیری عہد دیکھا تھا۔ عالمگیر کی وفات کے بعد سیاسی اور تمدنی بڑھانچہ پے درپے انقلابات اور انتشار سے متصادم ہوا۔ اس عہد میں دو نمایاں رجحانات کارفرما نظر آتے ہیں۔ اول مذہب کی ضابطہ بندی اور تصوف کی طرف میلان اور دوسرے فنی سطح پر سچیدگی اور خیال بندی کی طرف کشش۔ چونکہ یہ شعراء دور انحطاط سے تعلق رکھتے تھے، اس لیے ان کے ہاں اس تيقن، رجائیت اور سادگی کی کمی نظر آتی ہے جو حدیث من کے بیاں پائی جاتی تھی۔ یوں بھی تہذیب کے ارتقاء اور معاشرت کے پھیلاؤ اور تنوع کی وجہ سے اب اولین دور کے تعمیل کی سادگی زندگی کے نئے تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتی تھی۔ مجرد خیال آرائی الفاظ کی طلسماتی فضا، تجربے کی گجھک ترسیل اور صنائع و بدائع کا اہتمام، یہ سب ہمیں اس زمانے کی

شاعری میں ملتا ہے۔ خیال اور جذبے کے مرکب کی پیچیدگی یعنی اس کے نظم کا تجربے کے متضاد عناصر سے مل کر بننا ایک چیز ہے اور اس کی ڈولیدگی اور ابہام اس سے مختلف فطانی شوکت و جلال اور ناصر علی ان سب کے ہاں محمود خیالات کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ جنہیں اور اک کی گرفت میں لانا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ صناعی اور نکتہ آفرینی پر نور اس درجے ہے کہ جذبے اور احساس کی صداقت اور تجربے کی سالمیت اکثر بھروسہ ہو جاتی ہے۔

عالم کی ابتدائی شاعری بھی بیشتر اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ اس پر سب سے زیادہ اثر بیدل کا ہے۔ لیکن عالم کے شعری انداز بیان کے وفور اور بے راہ روی کو تمام تربیدل کے سر تھوہنا دیانت داری کے خلاف ہے۔ اس میں عالم کے عقوان شباب کے سر جوش اور بلند آہنگی کی خواہش کو بھی بیداد مل ہے۔ شعری مواد کی ترسیل کے لیے جو اسلوب عالم اس دور میں اپنانا چاہتے تھے اسے ایک لفظ ROCCOCO سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ گویا تصنی کی طرف فکری رجحان نے حد سے زیادہ بلند بانگ شعری ذریعہ اظہار کے ساتھ مل کر مفہوم کی ترسیل کو بعض اوقات چیتان کی حدود تک پہنچایا ہے۔ بیدل اپنے معاصرین میں کئی اعتبار سے ممتاز اور بلند ہیں۔ ان کے ہاں ایک فلسفیانہ احساس ہے جو پہلی ہی نظر میں ہماری توجہ کو کھینچتا ہے، حرکت اور عمل پر نور ہے۔ وہ زندگی کی بلندیوں اور گہرائیوں کو اپنے شعور کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی سے کوئی سستی مخالفت نہیں کرنا چاہتے۔ ان کے ہاں ایک اضطراب اور بے چینی اور ذہنی جھٹس اور غلٹ ہے۔ ان کے ہاں تصوف کا عنصر بھی عالم ہے۔ وہ اپنے خیالوں کے سومات میں پناہ گزیں ضرور ہوتے ہیں، مگر ان کا نقطہ نظر اثباتی اور اکتسابی ہے، حقیقی اور حیات کش نہیں۔ بیدل ان لوگوں میں جن کے لئے شرار زیست منہمک اور افسردہ ہو چکا ہے، ایک نئی توانائی اور حوصلہ بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ اس کا ایک ذریعہ روحانی ریاضت اور استغراق بھی ہے، جو فکر اور تخلیق کے لیے لازمی عنصر ہے۔ بیدل زندگی کی مادی ضرورتوں کی اہمیت سے منہ نہیں موڑتے، لیکن ان کے سامنے سرگرم ہونا بھی

انہیں منظور نہیں۔ وہ دراصل حقیقت مطلقہ کے متلاشی ہیں۔ ان کے ہاں جس عنصر کو ایہام قرار دیا گیا ہے، وہ فی نفسہ یہ کوشش ہے کہ کسی مخصوص تجربے کو ہر زاویہ نظر سے ٹٹول کر دیکھا جائے۔ بیدل کی اخلاقی سنجیدگی میں البتہ لچک کی ایک حد تک کمی ہے، اور صرف یہی عنصر ان کے اور غالب کے درمیان مایہ الا امتیاز ہے۔ غالب بیدل سے بے حد متاثر تھے اور ایک معنی میں وہ اس کی گرفت سے کبھی بھی پوری طرح آزاد نہیں ہو سکے۔ گو شعوری طور پر انہوں نے اپنی آزادی کا اعلان ضرور کیا۔ غالب کے لیے بیدل میں اتنی کشش اس کے فلسفیانہ مزاج، اس کی حساسیت اور تعقلی انداز فکر کی وجہ سے تھی۔ دونوں مظاہر کا حرکت کے آئینے میں مشاہدہ کرتے ہیں۔ دونوں کے ہاں ایک سیمابلی کیفیت ہے اور دونوں حسن کے جلوؤں سے مسحور ہو جاتے ہیں۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اسی دور میں جسے متاخرین شعرائے فارسی کا دور کہا جاتا ہے، اور جب سبک ہندی کی روایت اپنے عروج پر تھی شاعری کی وہ روایت بھی تازہ دم تھی، جسے دلی اور میر سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ لیکن غالب اپنے ابتدائی دور میں میر کی پرکاری، ان کے دھیمے لہجے اور ان کی نشتریت سے کوئی اثر نہیں قبول کرتے۔ اس کے برعکس ان کی شاعری میں وہ تخیل ملتا ہے، جو اپنا جمال ارض و سما کی وسعتوں پر پھینکتا ہے، اور ان کے ہاں ذاتی محاورے (PERSONAL IDIOM) کا وہ مظنہ پایا جاتا ہے، جو دلی اور میر کی سادگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ یہاں مجرخیالات بھی ہیں، ایسے تجربات بھی جو ابھی پوری طرح حقیقت کی کسوٹی پر نہیں کسے جاسکے ہیں، تراکیب میں رفعت و عظمت کی بجائے غرابت اور ڈولیدگی بھی ہے۔ تشبیہ در تشبیہ اور کنایہ در کنایہ بھی ہیں، اور متضاد بلکہ متخالف مدركات میں ربط اور واسطہ پیدا کرنے کی طرف میلان اور رغبت بھی۔ اس کے علاوہ بیدل کے ہاں ایک نوع کا استعناء اور ایک طرح کی روحانی قوت کا احساس بھی ہے، اور یہ دونوں خصوصیات بھی ان کے اور غالب کے اور بعد میں بیدل اور اقبال کے درمیان مشترک نظر آتی ہیں۔ بیدل اپنے آپ کو ہجوم میں گم نہیں کرنا چاہتے، بلکہ

اپنی خودی کی پرداخت تھلکے میں کرتے ہیں۔ غالب کو بھی وہائے عام میں مرنا گوارا نہ تھا۔ بیدل کے ہاں اتہزاز چاہے کم ہو، لیکن صلابت اور قوت کا تاثر ہر جگہ ملتا ہے۔ ان کی شاعرانہ قوت ارادی بہت مضبوط ہے، یہ اپنے نقطہ نظر کی صحت اور اس پر ایمان کا پتہ دیتی ہے، اور انگریزی شاعروں میں ہمیں ٹیکسیر سے زیادہ ملٹن کی یاد دلاتی ہے، لیکن مجموعی طور پر بیدل کی بڑائی ان کی انانیت یا مطلق انداز بیان کی وجہ سے نہیں، بلکہ زندگی کے بارے میں اس بصیرت اور طریق کار میں ہے، جو موجودات اور مظاہر کی تہوں کو کھول کر دکھانا چاہتی ہے، اور زندگی پر ایک فلسفیانہ سطح سے نظر ڈالتی ہے۔ چند منتخب اشعار سے جو درج ذیل ہیں، اس ذہنی کیفیت اور رویے پر روشنی پڑتی ہے، جس کا ابھی ذکر کیا گیا:

ہم عمر ہاتھ قلعہ زدیم و زلفت رنج غمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنار ما بہ کنار ما

گدا ختم نفسا بہ جستجوئے مراد
ہوائے وادی امید آتش آمیز است

جائے رحم است گر آزار مقید گردد
آب در کسوت آئینہ چہای بیند

شرر بعبیت عاشقان بہ سروی عہد
ب موج نامہی گماں کہ بہ سکتہ گمے رسد

لوائے عارم نفس ے شرم

اگر ساز ہستی نیم ہستم من

جہاں گرچہ ہا ساز ہستی نہا زد
کمال ہمیں بس بود نیستم من

بیدل از غنچہ مر قتم سبق زانوئے فکر
بود کوتاہی دامن بگہیاں مددے

اثر کم کہہ آہنگم پیرس از عذیب من
دریں گلشن نفس ے سوزم از آتش نواکی ہا
کے یارب مباد افسردہ سنیرنگ خودداری
شرارم سنگ شعر از کلفت صبر آزمائی ہا
غبار انگیز شہرت نیست وضع خاکسار من
خودشے داشتم، کم کہہ ام در سرمہ سائی ہا

ہر طرف نظر کردیم ہم بخود سفر کردیم
اے محیط حیرانی میں چہ بیکرانہاست
ماز سیر میں گلشن عشوہ طرب خوردیم
ورنہ چشم وا کردن عبرت امتہانیاست
ساز ما خلقت دل یار ازیں نوا غافل

بہ کہ پیش خود عالم تامل ہے زبانِ نباست

چشم و اکران کفیل فرصت نگاہ نیست
 پر تو اس شمع آغوش وداع محفل است
 در رہ تسلیم پرہیزاں ما اقلاد ایم
 بر سرا سایہ گرہست دست قاتل است
 امتیاز حسن و عشق از شوق کامل بید اند
 میرد از کف دل و چشم بختوں محل است

جیسا کہ ابھی کہا گیا، غالب کی ابتدائی اردو شاعری پر متاخرین شعرائے فارسی کا رنگ، جن میں بیدل شامل ہیں، بہت گہرا اور نمایاں ہے۔ ان کے تہج میں اور اپنی جوش طبعی کے اقتضاء کے مطابق غالب نے بلاغت، دقت پسندی اور خیال بندی کی طرف اپنی شاعری کا رخ موڑ دیا تھا، لیکن فارسی شاعری کا حال، جو غالب نے پچیس سال کی عمر کے بعد شروع کی، اس سے مختلف ہے۔ تخیل کی بے قید پرواز، الفاظ اور تراکیب کی تصنع اور غرابت اور مجرد خیالات و احساسات کی بھرمار رفتہ رفتہ کم ہوتی گئی۔ فارسی غزلوں میں خاص طور پر جو لطافت بیان ہے، جو ہمواری اور سبک روی ہے، جو اعتدال اور توازن ہے، وہ عشقِ خن کی ایک خاص منزل سے گزرنے کے بعد آئی ہے، یہاں بیدل کی فکری تجربہ اور روحانی نظم بندی میں ایک فشار کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہی حال بعد کی اردو شاعری کا ہے، لیکن اس کے باوجود بیدل کا گہرا نقش اور اس کے تجربات اور احساسات کی ندرت، پہلوداری اور اشاعت کسی نہ کسی شکل میں غالب کے ہاں برابر قائم رہی۔ ابتدائی اردو کلام میں غالب نے اپنے تخیل کی جولانی کو پوری طرح آزاد رکھا تھا، اور اس پر فارسی کا غلبہ اس حد تک تھا کہ اسے بہ تکلف

ہی اردو کا کلام کہا جاسکتا ہے۔ فارسی غزل میں جو مشقِ سخن کی اگلی منزل کی طرف رہنمائی کرتی ہے، خیالِ بندگی کی طرف یہ رجحان بہت کم ہو گیا ہے، البتہ بیدل کے اثر سے جو تعلقِ رجحان اور بظاہر تحلیلِ طریقِ کار غالب نے اپنایا تھا، اس کے نقوش اب بھی باقی ہیں۔

غالب کی فارسی غزل محبت کے مخصوص اور موضوعی جذبے کے ارد گرد گھومتی ہے۔ لیکن اس میں محصور نہیں ہے۔ ان کے ہاں جذبات کے مدوجزر کی عکاسی بھی ہے۔ مادی فطرت کا حسن بھی ہے، محبوب کے دل کش مرتعے بھی ہیں اور زندگی کی طرف ایک پر امید اور ولولہ انگیز رویہ بھی۔ یہاں یہ بات خاص طور پر قابلِ لحاظ ہے کہ غالب روایتی قسم کے عاشق نہیں ہیں، اور نہ ان کے ہاں وہ سپردگی اور انفعالیات ہے، جو اس انداز کے عاشق کے ساتھ منسوب کی جاتی رہی ہے۔ اس کے برخلاف ان کے ہاں ذکاوتِ احساس ہے، پندار اور خود پرستی ہے، عشق و محبت کی کیفیت میں سادگی کی بجائے پیچیدگی ہے، انہیں وہ زندگی کی دوسری دلچسپیوں سے منسلک اور مربوط بھی کرتے ہیں، اور اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے پر بھی زور دیتے ہیں۔ غالب کی فارسی غزل میں ہمیں جذبات کی مصوری جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اس مصوری میں جو چیز اہم ہے، وہ یہ کہ اس میں جذباتیت کا گزر نہیں۔ یہاں جذبات کی کشمکش اور ان کا اتار چڑھاؤ ملتا ہے، غالب جس جذبے کو مصور کرتے اور اس کی ترسیل کرنا چاہتے ہیں، اس کا بدل اور تضاد بھی ان کے سامنے ہوتا ہے۔ اس طرح جذبہ اپنی سادہ اور اکہری شکل میں پیش نہیں کیا جاتا، بلکہ اس تناؤ کی صورت میں، جو متضاد کیفیات کے پہلو بہ پہلو رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ غالب کسی منظر کو براہِ راست دیکھنے یا پیش کرنے کی طرف رغبت نہیں رکھتے۔ ان کی نظر ہمیشہ ترجمانی یعنی (TANGENTIAL) پڑتی ہے، اسی لیے ان کے ہاں محض لطفِ اندوزی یا سادہ نقش نگاری نہیں ہے بلکہ وہ جھکنا پن ہے جس میں ایک لطیف عنصر تلخی کا بھی ہے۔ متضاد جذبات کے تصادم اور ٹکراؤ سے جو حقیقت ابھرتی ہے وہ زیادہ گہرا تاثر چھوڑتی ہے، اور اس میں صلابت اور پائیداری بھی زیادہ ہوتی ہے۔ غالب جذبات میں الجھتے

نہیں بلکہ ان کا تجزیہ کر کے انہیں قائل فہم بناتے ہیں۔ اور انہیں ان کی ساری سمجھیدگی اندرونی زیروہم اور کثیرالخاصی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس قسم کی جذبات نگاری کی چند حسب ذیل مثالیں قائل غور ہیں:

زنی دردت کہ ہایک عالم آشوب جگر خانی
دود درد دل گدایاں را در سر پادشاہاں را

بداغت شلوم اما زیں فحالت چوں بھوں آیم
کہ رھکم در جیمم اگھند غلد آرامگاہ را

دخستے در طالع کاشانہ ما دیدہ است
می پرد چوں رنگ از رخ سایہ از دیوار ما

ازیں بیگانی ہا ی تراود آشنائی ہا
حیا ی ورزد ما در پردہ رسوای کند مارا

فدایت دیدہ و دل رسم آرائش مہرس ازمن
خراب نقد گل چینی چہ داند ہاضمانی را

ہر خراشے کہ زرنک تھم اھند بھدل
در پاس دم تیغ تو زبانت مرا

بے تو چوں باوه که در شیشه هم از شیشه جداست
 نبود آمیزش جان در تن ما با تن ما
 دل مسکن و دماغ و دل خود نگاه دار
 کاین خود طلسم دود و شرر بسته ایم ما
 وداع و وصل جداگانه لذت دارد
 هزار بار بود و صد هزار بار بیا
 حیرانی ما آئینه شهرت یار است
 شد جاوه به کویش نفس باخته ما
 خیالش صید دام تیغ و تاب شوق بود اما
 من از مستی غلط کردم به شوخی اضطرابش را
 راز عاشق از نکست رنگ رسوا می شود
 باوجود سخت جانی ها تنگ رویم ما
 مشتاق عرض جلوه خویش است حسن دوست
 از قرب مره و دو تنگ نارسائی را
 هر حجابی که دهد روئے به هنگامه شوق
 پرده ساز بود زمزمه سخنان ترا
 غالب و کش مکش بیم دامیدش هیسات
 یا به حیثی بکش دیا پر نگاه دریا
 بر کشتن مرغان تو از روئے عتاب است
 کاندرولم از تنگی بایک مره جانیت
 از ناله خیزی دل منقش در آسم

کاین سنگ پر شرر ز هجوم نگاه کیست
 درنورد سنگو از آگهی دامانده ایم
 چرخ و تاب ره نشان دوری سر منزلت
 نفس گداخته شوق را نازم
 چه شمع با به سرا پرده بیانم سوخت
 به سجده بر در یار او تقیم تا غالب
 خط جبین چو غبار از جبین ما ریزد
 چه پُری وجه حیرانی که هنگام تماشایت
 نگاه از بے خودی بادست و پاگم کرد و مژگان شد
 نازم به نگاهت که ز سرمستی انداز
 از تفرقه هر دو عتابم بدر آورد
 نه از شرمست که چشم دے آساں بر نمی آید
 نگاهش باد رازهای مژگان بر نمی آید
 ولم در حلقه دام بلا ی رقصه رقصه از شادی
 همانا خومشتن را در غم زلفش گماں دارد
 هزار آئینه ناز در مقابل نه
 هزار نقش دل افروز در برابر کش
 بر سر راهش شستم بر درش راهم نبود
 خویش را از خومشتن نخعی نکوتر داشتم
 ولم صبح شب وصل تو بر کاشانه می لرزد
 درد باهم بوجد از ندق بوکی رفت خواستن

غالب کی غزل کا یہ پہلو بھی بہت نمایاں اور دلکش ہے کہ ذاتی جذبات کا اظہار و بیان فطرت کے حسن کے وسیلے سے کیا جائے۔ ایسا کرنے سے جہاں ان نقوش میں تازگی، لطافت اور شادابی کا احساس ہوتا ہے، وہاں انسانی جذبات کی تیزی اور تندی بھی معتدل ہو جاتی ہے۔ فطرت سے شاعری کے لیے ساز و سامان حاصل کرنے کا یہ عمل کم و بیش ہر زبان کی شاعری میں پایا جاتا ہے۔ کیونکہ فطرت اور انسانی فن ایک ہی منظر کے دو رخ ہیں دیکھنا صرف یہ ہے کہ اس پورے عمل کے دوران دونوں عناصر کے مابین توازن قائم رکھا گیا ہے یا نہیں۔ غالب تمام تر انسانی تعلقات کے شاعر ہیں، مگر وہ فطرت کے حسن کے بھی رازداں ہیں۔ ان کی نظریں اپنے گرد و پیش پر خاصی گہری پڑتی ہیں، اور وہ جذبات کی نقش گری کے لئے محاکات فطری کائنات سے براہ راست حاصل کرتے ہیں۔ ان کی دو مثنویاں ”ابر گہر بار“ اور ”چراغ دیر“ اور ان کے قصیدے اس دعوے کے ثبوت میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان نرم و لطیف محاکات کے ذریعے جو شاعر کی سرلیج النفوذ نظروں نے کائنات فطرت سے اخذ کیے ہیں، انسانی جذبات کا ابلاغ زیادہ واضح، متعین اور بھرپور حساسیت کا حامل بن جاتا ہے، اور وہ حقیقت جسے شاعر پیش کرنا چاہتا ہے، چشم زدن میں ہمارے سامنے آئینہ ہو جاتی ہے وہ مبصر جو غالب کے دامن شعر کو فطرت کے حسن سے خالی سمجھتے ہیں۔ یہ غور کریں کہ مثنوی اور قصیدے کی بیانیہ شاعری کے علاوہ بھی غزل کے رموز و علامت کے پردے میں انسان کا اندرونی نفس اور کائنات کا خارجی حسن کس طرح باہم دگر آمیز کئے گئے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ شویت میں ہمارا یقین محض ایک فریب ہے حقیقت دراصل ایک اکائی ہے، اور اس کے اندر اور باہر کے پردے اس طرح پیوست ہیں کہ ایک کے ذریعے دوسرے کی خبر پائی جاسکتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

در طبع بہارِ ایں ہمہ آشفگی از چہیت
گوئی کہ دل از بیم توخوں گشتہ خزاں را

من و ذوق تماشائے کس کز تاب رخسارش
جگر بر تابہ چسپد آفتاب عالم آرا را

مانند خار زاری کالتش زند دودی
سوزد ز بیم خونت اجزائے نالہ ہم را

شب فراق ندارد سحر و لے یک چند
بہ گفتگوئے سحر می توان فریفت مرا

آفتاب عالم سر کشیہائے خودیم
می رسد بوئے تو از ہر گل کہ می بویم ما

نازم فروغ بادہ ز عکس جمال دوست
کوئی فشرہ اند بہ جام آفتاب را

آید بہ چشم روشنی ذرہ آفتاب
برہر زمیں کہ طرح کنی نقش پائے را

ستارہ سحری مژدہ سخ دیدار است
بہ بین کہ چشم فلک در پرید نست محض

تو محو خواب و سحر در تاسف از انجم
 بہ پشت دست بدنہاں گزیدنست غمپ

دارم دلے ز آئینہ نازک نہاد تر
 آہستہ پانہم کہ سر خار نازک است

ز نالہ ریخت جگر پارہ ہائے داغ آلود
 چوں برگ لالہ در گلشن از ہوا ریزد

ہچو رازے کہ ہستی زوں آید بیروں
 در بہاراں ہمہ بویت ز صبا می آید

برگ گل پردہ ساز ست تمنائے ترا
 بو کہ دریافتہ باشی چہ نوا آید

آئینہ خانہ ایت غبارم ز انتظار
 او جانب چمن بہ تماشا چہ می رود

لالہ و گل می دہد از طرف مزارش پس مرگ
 تا چہا دل غالب ہوس روئے تو بود

طرے ات مٹک بدامن نسیم افشاند
جلوہ ات گل بہ کف آئینہ پروازد

شوخِ خونی ترا قاعدہ دانست خزاں
خوبی روئی ترا آئینہ داراست بہار
در نعمت عازہ رخسارہ ہوشست جنوں
در رہت شانہ گیسوئے غبار ست بہار

اختلاطِ عجبم دخور شید تاہاں دیدہ ام
جراتی باید کہ عرض شوق دیدارش کنم

حسن در جلوہ گری ہا بکشد منت غیر
ہر گل از خوشن است آتش داماں زدہ

کرہستم آں قدر کزخوں بیاہاں لالہ زاری شد
خزان ما بہار دامن صحرا ست پنداری

غالب کے ہاں انسانی حسن کی مرقع کشی بھی بہت جاذبِ نظر ہے۔ کہیں یہ مرقعے موقلم کی ایک جنبش سے منحنی خطوط کی شکل میں کھینچے گئے ہیں اور کہیں وسیع تر بساط پر رنگوں کی آمیزش سے ابھارے گئے ہیں۔ یہاں دو امور قابلِ غور ہیں۔ اول یہ کہ یہ مرقعے قریبی اور صحیح مشاہدات پر مبنی ہیں، اور دوسرے ان میں ایک وضاحت اور جسمانییت پائی جاتی ہے۔

ان میں سلیمت اور کچاپن نہیں ہے۔ ان میں شادابی ہے، دل گرفتگی نہیں۔ غالب حسن انسانی کا تصور بھرپور انداز سے کرتے ہیں، اور اس میں کسی تذبذب کو راہ نہیں دیتے۔ ان کے دل میں کوئی چور نہیں ہے۔ عشق کا جذبہ اور محبوب کا سراپا ان کے لیے اجسباط طبع اور کشادگی قلب کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اس سے ان کے دل کا کنول کھل اٹھتا ہے۔ وہ حسن کے تمام جلوؤں اور اس کی سب برق انگلیوں سے متاثر ہوتے ہیں، اور اس سے ان کے اندر ایک سرشاری اور اتہزاز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ان کا دل ہر لطیف و پر کیف منظر حسن کے لیے ہمیشہ وا رہتا ہے۔ ان جلوؤں کے مشاہدے سے ان کی شخصیت میں کوئی ٹکست و ریخت نہیں ہوتی۔ بلکہ ترفع ذہنی اور جذباتی آسودگی اور توازن کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ کہیں کہیں محض منفرد اشعار میں بھی یہ تجلیاں اور رنگینیاں ششم برق کی مثال سمٹ آئی ہیں۔ ان جلوہ ہائے رہ گزر کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

چو غنچہ جوش صفائے شش زبالیدن
 دریدہ برتن نازک قبائے شکش را
 چمن سماں بے دارم کہ دارد وقت گل چین
 خراے کزادائے خویش پر گل کردہ داماں را
 بخواہم ی رسد بند قبا وا کردہ از مستی
 ندانم شوق من مدے چہ افسوں خواندہ است امشب
 کلت را تو زگت را تماشا
 تو داری ہمارے کہ عالم ندارد
 صد قیامت بگذازند وہیم آمیزند
 تا خیر دل ہنگامہ گزین تو شود
 مہ بر باغ از افق سروشے کرد طلوع

سرد گفتند بداں ماہ و سراپا نہ ماند

متفرق اشعار کے علاوہ بعض پوری غزلوں میں بھی غالب نے محبوب کا مکمل سراپا پیش کیا ہے۔ یہاں چونکہ ایک مکمل تصویر کو اجاگر کرنا مقصود ہے، اس لیے نظر بہت سی تفصیلات کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے، لیکن صرف انہی تفصیلات کو جو اس تصویر کو تناسب باطنی کے احساس کے ساتھ بے نقاب کر سکیں۔ یہ امر مزید قابل غور ہے کہ غالب کے ہاں ایسی تمام تصویریں اپنے اندر ایک حرکی عنصر رکھتی ہیں، اور ایسی نہیں ہیں جنہیں محض آرائش کی غرض سے صفحات پر منقش کیا گیا ہو۔ بہ الفاظ دیگر یہ نگار خانہ محض دیدہ زیب نہیں، بلکہ اس میں ہم گوشت پوست کے انسان کو متحسّس کر سکتے ہیں۔ ان میں بعض جگہ شخصیت کے بیرونی خدو خال یا دوں کے نقوش کے ساتھ جمع کردئے گئے ہیں۔ بعض جگہ صرف مشاہدہ پر بھروسہ کیا گیا ہے اور بعض جگہ مشاہدے، حافظے اور تخیل تینوں کو ہم آمیز کیا گیا ہے، اس طرح ان تصویروں کے ذریعے جمالیاتی احساس کو بھی ابھارا گیا ہے اور ماضی کے لمحوں کی یاد بھی تازہ کی گئی ہے، چند مثالیں غور طلب ہیں۔ پہلی غزل کا مطلع یہ ہے:

حور بہشتی زیاد آں بت کشمیر بد
بیم صراط از نہاد آں دم شمشیر بد

دوسری غزل یوں شروع ہوتی ہے:

عق دارم از اہل دل رم گرفتہ
بشونی دل از خو-شن ہم گرفتہ

تیسری غزل کا آغاز یوں ہوتا ہے:

تاہم زل بدم کافر ادائی
 ہالا بلندی کونہ قبائے
 اور چوتھی غزل کا پہلا شعر یہ ہے:

رفت آنکہ کب پوئے تو از یاد کردے
 گل دیدے دردے ترا یاد کردے

ان چاروں غزلوں میں غالب نے اس کا اہتمام کیا ہے کہ ایک ایسی تصویر پیش نظر ہو جائے جسے ہم پہچان بھی سکیں اور جس میں اس کے باوجود ایک ندرت 'دل فریبی اور حد درجے کی انفرادیت بھی نمایاں رہے۔ اس کے ساتھ ہی ان جذبات کی مصوری کا حق ادا کر دیا جائے جو محبوب سے ملاقات یا اس کا تصور کر کے عاشق کے دل میں برا نگینہ ہو گئے ہیں۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، غالب کی قاری غزل محض حسن و عشق کے جذبات کی عکاسی تک محدود نہیں ہے۔ گو یہ اس کا مرکزی موضوع ضرور ہے۔ عشقیہ جذبات کے چوکھٹے کے اندر رہ کر بھی غالب زندگی پر ایک بھرپور نظر ڈالتے ہیں۔ ان کے ہاں ایک طرح کے عزم، حوصلے اور ولولے کا اظہار بھی ملتا ہے، یہ بات شروع ہی میں کہی گئی تھی کہ غالب ان شعراء میں سے ہیں جن کے لیے حسن و عشق کے جذبات کے سامنے ہر اندازی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ ان کے ہاں قدم قدم پر ایک رکھ رکھاؤ اور اپنے آپ کو سنبھالے رکھنے کی کیفیت ملتی ہے۔ حسن و روان کے ڈانڈے عام زندگی سے علیحدہ نہیں کیے جاسکتے۔ زندگی کے ہارے میں غالب کا نقطہ نظر بالعموم فصال، حرکی اور اسی لیے پر امید ہے، یعنی دوران زیست محرومیوں اور مایوسیوں کے تجربے کے باوجود بھی وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ زندگی کو بہ حیثیت مجموعی اپنی خواہشات اور نصب العین کے مطابق ڈھالنا انسان کا برگزیدہ فرض ہے اور

اس کی مسامی کا نقطہ استرا بھی۔ غالب نے کبھی زندگی سے ہار نہیں مانی، نہ اس کے سامنے سرنگوں ہوئے اور نہ شعلہ حیات کی سرکشی اور بے تابی کو سرد ہونے دیا۔ زندگی گزارنے کا یہ عزم و حوصلہ اور خیر و شر کی لذت چشیدگی کے باوجود اپنے آپ پر اس درجے بھروسہ اور اعتماد ہمیں بعض اشعار میں صاف طور سے نظر آتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

عیش و غم در دل نمی افتد خوشا آزادی
 باد و خونا بہ یکساں است در غریب ما
 نا گرمست این ہنگامہ بگر شور ہستی را
 قیامت می دواز پردہ خاکی کہ انساں شد
 رنگما چوں شد فراہم مصرفی دیگر نداشت
 غلہ را نقش و نگار طاق نسیاں کردہ ام
 عمر ہا چرخ جگر بگرد کہ جگر سوخت
 چوں من از دودہ آذر نفساں برخیزد
 چشم از جوش نگہ خوں گشت و از مژگاں چکید
 پھناں در حلقہ دام تماشا می ہنوز

مزید بر آں بعض پوری غزلیں ایسی ہیں جن میں یہ عزم اور جذبہ بڑے طمطراق اور بلند آہنگی کے ساتھ نمایاں ہے۔ وہ غزلیں جن کے مطلع درج ذیل ہیں، خاص طور پر اس رنگ کی ترجمانی کرتی ہیں اور دعوت فکر و تامل دیتی ہیں:

مژدہ صبح دریں تیرہ شبانم داند
 شمع کشید و ز خورشید نشانم داوند
 حشمت از دو جہاں بے نیاز باید بود

بجاز سوز حقیقت گداز باید بود
 بیاد جوش تمنائے دیدنم بگر
 چو اشک از سر مرگاں چکیدنم بگر
 اے ذوق لوا سبلی ہازم بخروش آور
 غوغائے شہونے بر بگم ہوش آور
 یارب زجنوں طرح غمے در نظرم ریز
 صد بادیہ در قالب دیوار و درم ریز
 بیا کہ قاعدۂ آسماں بگر دانم
 قضا بہ گردش رطل گراں بگر دانم

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ غالب کی ابتدائی اردو شاعری پر متاخرین شعرائے فارسی کی چھاپ لگی ہوئی ہے فارسی غزل میں یہ اثر بالکل زائل ہو گیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس منزل پر پہنچ کر غالب نے اپنی تمام تر توجہ حقدمین سے اکتساب فیض پر صرف کی۔ کیونکہ انہوں نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ ان سرچشموں میں فکر اور جذبہ کی جو لازوال دولت چھپی ہوئی ہے، وہ کہیں اور ہاتھ نہیں آسکتی۔ اسی وجہ سے غالب کی فارسی غزل میں ایک طرح کی پچھلی اور ثمر رسیدگی پیدا ہو گئی ہے، اور یہ ابتدائی دور شاعری کی بہ نسبت زیادہ زود فہم اور نشاط انگیز ہے۔ ان غزلوں میں نہ خیال بندی ہے، نہ دور از کار تشبیہات کا استعمال، اور نہ تراکیب میں غرابت اور ڈولیدگی، جیسا کہ پچھلی مثالوں سے واضح ہو گیا ہوگا۔ غالب کے مأخذ شعری میں جو زبردست بدیلی ان کے پچیس سال کی عمر تک پہنچنے کے بعد یکایک ظہور میں آئی، اس کا بیان کچھ انہی کی زبان سے سنئے:

”ہر چند منش کہ یزدانی سر دش است در بر آغاز نیز پسندیدہ گوئی و گزیدہ جوی بود اما پشتر

از فراخ روی پی جاوہ شناساں بیداشتی و کڑی رفتار آناں را الغرض مستانہ انگاشتی تاہم روان
 نگاہ و سلسلہ خراماں را بہ محسّگی ارزش ہم قدمی کہ در من یا قندہ مر بجنید دل از آرزوم بدرد آمد
 اندوہ آوار گسائی من خوردند آموز گاراندہ در من مگر مستد شیخ علی حزین مخلصہ زیر بسی بے راہ
 روی ہائے مرادر نظرم جلوہ گر ساخت و زہر نگاہ طالب آملی و برق چشم عرفی شیرازی مادہ آں
 ہرنہ جنبش ہائے نارد و در پای رہ بکائی من بسوخت۔ ظہوری بسرگری گیرائی نفس ہرزی
 میازد و توشہ بکرم بست و نظیری لا اہالی خرام بہنوار خاصہ خودم بچالیش آورد اکتواں سبہ سخن
 فرہ پرورش آموختگی ایں کردہ فرشتہ شکوہ کلک رقاص من بخرامش تدرداست و برامش
 موسیقار بجلوہ طاؤس است و جہد از عنقا۔

یہ بیان دل چسپ بھی ہے اور مغالطہ انگیز بھی اس لیے کہ اگرچہ اس کردہ فرشتہ
 شکوہ کے اراکین یعنی حزین، طالب آملی، عرفی، ظہوری اور نظیری کا ذکر غالب نے اپنی نظم و نثر
 میں بار بار کیا ہے مگر تین اہم ناموں یعنی صائب، بیدل اور حافظ کو جان بوجھ کر نظر انداز کیا
 ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ بیدل کی تمام تر غزلوں کا انداز مغلق نہیں ہے، اور بیدل کے
 مفکرانہ انداز کی وجہ سے غالب کو ان سے ایک ذہنی ہم آہنگی ہے۔ اسی طرح حافظ سے بھی
 غالب کو مزاج کے اعتبار سے ایک ربط خاص ہے، اور ان کی بہت سی غزلوں میں یہ رنگ رہ
 رہ کر جھلک اٹھتا ہے۔ البتہ ظہوری، عرفی اور نظیری کا ذکر غالب نے جا بجا اور بہت ذوق و شوق
 سے کیا ہے۔ گویا ایک طور سے غالب نے اپنے پڑھنے والوں کی توجہ ان دو شاعروں سے دیدہ و
 دانستہ ہٹانے کی کوشش کی ہے، جن سے انہیں زیادہ سے زیادہ ذہنی اور دلی قربت رہی ہے،
 اور اس لیے میری رائے یہ ہے کہ غالب کے بیان کو تمام و کمال قبول نہیں کرنا چاہیے۔ اس
 سلسلے میں ہمارا ذہن از منہ و سہلی کے دو انگریزی شاعروں یعنی چاوسر (CHAUCER) اور
 لینگ لینڈ (LANGLAND) کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، جنہوں نے اپنی نظموں میں جان
 بوجھ کر اور تعفن طبع کے طور پر غلط ماخذ کی طرف پڑھنے والوں کی توجہ کو پھیرا ہے۔

بہر صورت یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ غالب نے اپنے بعض اساتذہٴ سخن کی جن کا ذکر ابھی ابھی کیا گیا، زمینوں میں غزلیں کہی ہیں، ایک ہی ردیف اور قافیہ میں دو استادوں کا طبع آزمائی کرنا پرانے آداب شعرو سخن میں نہ صرف ممنوع نہ تھا، بلکہ اس کا عام طور پر رواج تھا۔ اگر اس انداز کی مشق میکانیکی حد تک نہ لے جائی جائے، تو اس میں ایک خوبی یہ ضرور ہے کہ یہ شاعر کی خلائی کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے، یعنی بعض حدود کو قبول کرنے کے بعد اور انہی میں رہ کر اپنی فطانت کے جوہر دکھانا اکثر اوقات نتیجہ خیز بھی ہو سکتا ہے، اور اس سے شاعر کی بساط اور ظرف کا بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کسی پیش رو استاد کی غزل کو سامنے رکھ کر یعنی اسی بحر اور قافیہ میں پوری غزل لکھنا لازمی طور پر اس مفروضے پر مبنی ہے کہ شاعر نے اس محیط کیفیت (MOOD) کو اپنالیا ہے جو غزل ماقبل میں موجود ہے، بعض صورتوں میں یہ بھی ممکن ہے کہ دو شاعروں کی انفرادی غزلوں میں توارد ہو، یعنی مماثلت اتفاقی طور پر پیدا ہو گئی ہو، اور اس کا پتہ بعد میں لگایا گیا ہو۔ غالب کی فارسی غزل کا اگر ان کے ابتدائی اردو کلام سے مقابلہ کیا جائے، تو یہ ظاہر ہو گا کہ اسبوحہ تجربے پر حاوی ہو گئے ہیں اور اسے فنی اہتمام و انصرام کے ساتھ صفحہ قرطاس پر منتقل کر سکتے ہیں۔ اب چند متوازی غزلیں درج ذیل کی جاتی ہیں جن کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہو گا۔ سب سے پہلے طالب آملی اور غالب کی ایک ایک غزل دیکھیے، جو ایک ہی زمین میں کہی گئی ہیں:

طالب آملی

مستانہ رہ میکدہ طے کنم امشب
 پرواز ز بال و پر ی کنم امشب
 بر چشمِ نون درپے آں گوہر نایاب
 صد بحر بہ پائے مژدہ طے می کنم امشب

تا تالہ بلبل نیرود جانب گزار
گر یک نسیم است پئے می کنم اشب

در مد نظر ہم گل وہم چہ ساقی است
گر روئے بہ گل گاہ و بہ می کنم اشب
مخمورم و بجانہ صد عمر ابد را
تبدیل بہ یک ساغر می کنم اشب
اوست شکر خواب و من از تالہ جانوز

نے ہامہ درناخن می کنم اشب
با این نفس سرو چوی تالم از ایام
گر فصل بہار است کہ دے می کنم اشب
ہران جہاں راچہ عصا بادۂ تاب است
من نیز ازیں نگاہ بہ دے می کنم اشب
غالب

از اندہ نیافت قلق می کنم اشب
گر پردہ ہستیت کہ شق می کنم اشب
ہاں آئینہ بگزار کہ یکسم نغریبد
نظارۂ یککائی حق می کنم اشب
جاں مدلم اندازۂ دریا کشیم نیست
از می طلب سد رمق می کنم اشب

ازہر بن مو چشمہ خوں باز کشادم
آرائش بستر ز عشق می کنم امشب

مے میچکد از لعل لبش در طلب نقل
مشتی ز کوب بہ طبق می کنم امشب
نازم سفارش را و نیایم و را

خوش تفرقہ در باطل و حق می کنم امشب
عمریت کہ قانون طرب رفتہ زیادم
آموختہ را باز سبق می کنم امشب

عالم نبود شیوہ من قانیہ بدی
طلسمی است کہ بر کلک و ورق می کنم امشب
دونوں غزلیں کم و بیش ایک ہی سطح اور معیار کی ہیں۔ غالب کی مصلحت اندیشانہ
خاموشی کے باوجود بیدل ان کے تحت الشعور میں برابر موجود رہے، 'قاری غزل میں بھی اور
بعد کے اردو کلام میں بھی۔ چنانچہ دونوں کی ایک ایک غزل دیکھئے:

بیدل

قال تسلیم زن و شوکت و شای دریاب
کردے شکن و معراج کلا ہے دریاب
سبیل بنیاد دوعالم شدی اے آتش عشق
ماگیاہیم ز ماہم پرکا ہے دریاب
چہ وجود و چہ عدم، بست و کشاد مرہ است
چوں شرر ہرود جہاں را بنگاہے دریاب

دید تجھ دے دل کہ سرائے دارد
 از سویدا اثر چشم سیاہے دریاب
 یوسفی کن اگر اسباب مسیحا نیست
 بنگر گر زسیدی بن چاہے دریاب
 خلوت عافیت شمع گداز است اینجا
 پے خاکستر خود گیر سپاہے دریاب
 دامن دیدہ بہر سرمہ سیلا بیدل
 انتظار سوئے گرد سراہے دریاب
 غالب

خیز دے راہہ روی راسر راہے دریاب
 شورش افزا نگہ حوصلہ گاہے دریاب
 عالم آئینہ رازاست چہ پیدا چہ نہاں
 تاب اندیشہ نہ داری بہ نگاہے دریاب
 غم افسردہ گیم سوخت کجائی اے شوق
 نفسم را بہ پر افشانی آہے دریاب
 تاچہ آئینہ حسرت دیدار تو ایم
 جلوہ برخود کن و مارا بنگاہے دریاب
 داغ ناکامی حسرت بود آئینہ وصل
 شب روشن طلبی روز سیاہے دریاب
 فرصت از کف مدہ و وقت غنیمت پندار

نیت گر صبح بہارے شب ماہے دریاب

عالم و کشمکش ہم و امیدش رسات

پا بہ تنغے بکش و یا بنگاہے دریاب

عالم کی غزل بیدل کی غزل سے کسی طرح کم نہیں۔ مگر بیدل کا تیسرا اور عالم کا

چوتھا شعر متحد المطلب ہونے کے باوجود بیدل کا شعر عالم کے شعر سے بلند ہے۔ ظہوری کی

تعریف میں عالم جگہ جگہ رطب اللسان ہیں اور انہیں جہان معنی کا طرہ امتیاز سمجھتے ہیں۔

بلاشبہ عالم نے شعوری طور سے اس کا اظہار کیا ہے کہ وہ ظہوری کے تحقق فکر اور قدرت

خیال پر سو جان سے نثار ہیں۔ ذیل میں ظہوری اور عالم کی دو اہم غزلیں درج کی جاتی ہیں:

ظہوری

دش آں صبر خود رنجید رنجیدن نہ داشت

بے زبانی عذرہا می گفت و نشیدن نہ داشت

دردم تنج تعافل زخم میرمانہ ریخت

مجزی زد و دست و پا چند نادیدن نہ داشت

گرا سیر زلف و کاکل گفت ہاشم خویش را

گفت ہاشم این قدر خویش بچیدن نہ داشت

در محل لطف پنہاں گشت رسوا اند کے

اند کے از مدی رسید و پرسیدن نہ داشت

خوش بباط ناز در بازار مجزم چیدہ بود

باز خواہد چید بے تقرب بچیدن نہ داشت

پیش مرگ رشک مرگ درد بھراں دوست

دل فرہیم داد کرد وصل گردیدن نداشت
 داشت سر و ز دیدنی از پیش شمشیر جفا
 وقت دامن برزدن از غیر پرسیدن نداشت
 از برائے رشک غیرت درنگ پیچیدہ بود
 غیرت نازم ظہوری غیر نادیدن نداشت

غالب

خواست کز ما رنج و تقریب رنجیدن نداشت
 جرم غیر از دوست پرسیدیم و پرسیدن نداشت
 آمد و از تنگی جا چه پرچمن کرد و رفت
 برخود از لوق قدم دوست بالیدن نداشت
 شدنگار از ناز کی چنانکہ رفتارش نماند
 نازنین پایش بکوی غیر بوسیدن نداشت
 گل فراوان بود دے پر نور دشمن برسط
 خوبخود بیانہ میگردد و گردیدن نداشت
 کر منافق وصل ناخوش در موافق حجر تلخ
 دیدہ داغم کرد روی دوستان دیدن نداشت
 بد داغم از امانت ہرچہ گردوں بر نفات
 ریختے بر خاک چوں درجام گنجیدن نداشت
 گر نیم آزاد خود را در تعلق باختم
 سود زیر کہ دامنے کہ برچیدن نداشت

نامرادی بود نودگی آید غالب دروغ
در ہلاک خویش کوشیدیم و کوشیدن نداشت

ایک ہی نشان میں ہونے کے باوجود غالب کی غزل ظہوری کی غزل پر اضافہ ہے۔
اب دوسری غزل دیکھئے:

ظہوری

از دم تہنہ مگر تن بہ پسیدن دہم
سرمہ حیرت کشم دیدہ بہ دیدن دہم
گوشہ دامان آہ ماند بہ کوہ ضعف
انگ سبک گام را پائے دیدن دہم
گرچہ ندارد کند کنگر ایوان وصل
نالہ شیر راتار رسیدن دہم
بہر تماشائی حسن رہبر شاہین عشق
فاختہ عقل را بال پریدن دہم
از خس و خار ری حبیب گلستاں کینم
برگ گل و لالہ نوک غلیظ دہم
توبہ پرہیز را کردہ نگستن درست
مضر ناموس را زب دریدن دہم
آمدہ نزدیک لب حرف کسی دور نیست
گرہن ہر موئے را گوش شنیدن دہم
بخت ظہوری ہستی دامن دولت گرفت

بازو اقبال را درد کشیدن دہم

غالب

سوخت جگر تاجبا رنج چکیدن دہم
 رنگ شوای خون گرم تا بہ پریدن دہم
 عرصہ شوق ترا مشقت غباریم ما
 تن چو بریزد زہم زہم بہ تپیدن دہم
 جلوہ غلط کردہ اند رخ بکشا تازہ مر
 ذرہ و پروانہ را مژدہ دیدن دہم
 سبزہ مادر عدم تشنہ برق بلاست
 در رہ سیل بہار شرح دمیدن دہم
 بوکہ بہ مستی زہم بر سر و دستار گل
 تابی کلفام را مزد رسیدن دہم
 بر اثر کوہن نالہ فرستادہ ایم
 تاجگر سنگ را ذوق دریدن دہم
 شیوہ تسلیم مایود تواضع طلب
 در خم محراب تیغ تن بکسیدن دہم
 غالب از اوراق ما نقش ظہوری دمید
 سرمہ حیرت کشیم دیدہ بہ دیدن دہم

ظہوری سے جو عقیدت غالب کو تھی، اس کے باوجود یہ بات بلا تامل کہی جاسکتی ہے

کہ غالب کی غزل نظوری کی غزل کے مقابلے میں بہتر ہے۔ معنی کے لیے بھی غالب اپنے دل
میں محسین کا جذبہ رکھتے تھے۔ اب معنی اور غالب کی دو دو غزلیں دیکھئے:
(۱)

نیم صبح چو برگ سمن فرد ریزد

بگر ز نالہ مرغ چمن فرد ریزد
فلک نظر بہ کہ دارد کہ نیش غمزہ او

ہزار ناک جادو گلن فرد ریزد
اجل بعید گئی ناز او شود پامال

زبس کہ بر سر ہم جان و تن فرد ریزد
نہفتہ برب شیریں اگر زنی انگشت

فسانہ ہائے غم کو کہن فرد ریزد
اگر شکستہ دلم آستیں بر افشانہ

جہان بخشش از برہمن فرد ریزد
شکاف گریہ دہارا رہاکن از غیرت

کہ خوشہ خوشہ زمرگان من فرد ریزد
کہ لاف حوصلہ زد گو یا وہیں کہ دلم

حدیث معنی خونیں کفن فرد ریزد
(۲)

اگر تو خندہ کنی از گل و شراب چہ خط

و گر تو زہر دہی تشنہ را ز آب چہ خط

اگر نه سایه حسن تو جویم از خورشید
 ز دشمنی شب و هر آفتاب چه حظ
 کمال حسن دردن جمال در جلوه است
 هزار سال شفتیش در نقاب چه حظ
 همان این دل صد جا شکست را بگداز
 ستم نوازشها بده خراب چه حظ
 طغانی غم شب یکنم بخواب صبح
 و گرنه تلخی غم شکند خواب چه حظ
 گو که گوش بواظ نمی کند عنی
 ندیم میکند را از شب عذاب چه حظ
 غالب

(۱)

خوشا که گنبد چرخ کهن فرد ریزد
 اگر چه خود هم بر فرق من فرد ریزد
 ز جوش شکوه بیداد دوست می ترسم
 مباد هر سکوت از دهن فرد ریزد
 مرا چه قدر بکوی که نازیناں را
 غبار بادیه از پیرهن فرد ریزد
 ترا که عالم نازی غمزه بستاید
 کسی که گل بکنار چمن فرد ریزد
 من باز و یدال غمزه می بجام مرز
 که هوشم از سر و تابم زتن فرد ریزد

بہتر زانکہ عشر زطرہ طرار

دل شکستہ ام از ہر شکن فرد ریزد
رواست غالب اگر در قاتلش گوئی
کہ از بیش ز روانی سخن فرد ریزد
(۲)

مرا کہ بادہ ندارم ز روزگار چہ حظ
ترا کہ ہست و نیاہی از بہار چہ حظ
خوش است کوثر و پاکست بادۂ کہ دوست
ازاں رقیق مقدس دریں خمار چہ حظ
چمن پر از گل و نرسن و دلہائی نے
بدشت فتنہ ازیں گرد بے سوار چہ حظ
دراں چہ من نتوانم ز اختیار چہ سود
بدانچہ دوست نخواہد ز اختیار چہ حظ
تو آنی آنکہ نشانی بجائے رضوانم
مرا کہ محو خیالم ز کاروبار چہ حظ
بغرض غصہ نظیری وکیلِ غالب بس
اگر تو شنوی از نالہ ہائے زار چہ حظ

عرفی کی پہلی غزل غالب کی غزل سے کسی قدر بہتر ہے اور دونوں کی دوسری غزل تقریباً ایک معیار کی ہیں۔ نظیری سے جو شغف غالب کو تھا، اس کا اظہار انہوں نے جگہ جگہ کیا ہے۔ نظیری کے ہاں جو سادگی، برجستگی اور رجحان تھا غزل ہے اور وہ لطافت بیان پر جیسی

قدرت رکھتے ہیں اسے غالب برابر لپٹائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہے اور برابر اس کے تتبع میں لگے رہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اس میں خاطر خواہ کامیابی نہ حاصل کر سکے۔ فشی ہر گوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”مگر بات یہ ہے کہ تم مشقِ سخن کر رہے ہو اور میں مشقِ فن میں مستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم کو اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور موہوم جانتا ہوں۔ زیستِ بھر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساعری سب خرافات ہے۔“

یہ خط غالب کے آخری دور کا ہے اور اس میں بیزاری کا اظہار بر ملا ہوا ہے، لیکن اس میں بالواسطہ طور پر نظیری کی بڑائی کا پہلو لگتا ہے۔ بے شک عمر کے اس حصے میں غالب ہر شے کو موہوم تصور کر رہے ہیں، لیکن وہ نظیری کو محفلِ شعر و سخن میں اسی مقام پر متمکن دیکھتے ہیں جس پر بوعلی سینا علومِ طبعی کی دنیا میں ہیں اور بوعلی سینا کے مرتبے سے کسے انکار ممکن ہے۔ اب نظیری اور غالب کی چار چار غزلیں پہلو بہ پہلو رکھی جاتی ہیں، تاکہ ان کا موازنہ کیا جاسکے:

نظیری

نظر بظاہر و صیاد در قضا عفت است

اجل رسیدہ چہ داند بلا کجا عفت است

کجا ز عشوہ آں چشم نیم باز رہیم

کہ فتنہ ساختہ از خواب و پائے ما عفت است

کے قلب شمع ترکناز می آرد

کہ در فراش قصب پائے در حنا عفت است

عظیم ہر ز باغ وفا نمی آید

بہر چمن کہ تو بگفتہ صبا نخت است

طیب عشق بہو طمع ز بیمارے

کہ شب براحۃ ازیں درد بیدوا نخت است

کس از معالقتہ روز وصل یابد فوق

کہ چند شب زہم آغوش خود جدا نخت است

شب امید بہ از صبح عیدمے گذرد

کہ آشنا بتمنائے آشنا نخت است

فسانہ صرف نظیری مکن کہ خواب کند

شکتہ کہ بہد درد جلا نخت است

غالب

بودی کہ در آں خضر را عصا نخت است

بہ سینہ می سپرم رہ اگرچہ پا نخت است

بدیں نیاز کہ باتت ناز می رسد

گدا بسایہ دیوار پادشاہ نخت است

صبح حشر چنیں خستہ روسیہ خیزد

کہ در شکایت درد و غم دوا نخت است

خروش حلقہ رنداں زنازمیں پریست

کہ سر بزانونے زاہد بہ بویا نخت است

ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز

گست لنگر کشتی و ناخدا محنت است

درازئی شب و بیدارئی من این ہمہ نیست

ز بخت من خبر آرید تا کجا محنت است

براه خفتنی من ہر کہ بنگرد داند

کہ میر قافلہ درکارواں سرا محنت است

بخواب چوں خودم آسودہ دل ہماں غالب

کہ خستہ غرقہ بخوں خفتہ است تا خفتست

غالب کی غزل میں پانچواں شعرا اپنی پیکر نگاری کی وجہ سے بہت اچھا ہے، لیکن یہ بات

بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ بحیثیت مجموعی نظیری کی غزل مقابلہ ”زیادہ سہل“ لطیف اور پرہمار ہے۔ اب دوسری مثال لیں۔

نظیری

عشق است طلسمی کہ در و بام ندارد

آئینس کہ از دیانت نشان نام ندارد

بادیکہ وزد وجد کند مست محبت

عاشق سرد سودائے مے و جام ندارد

بس زاویہ حال مرا روز لطیف است

تاب نفس صبح و دم شام ندارد

آغاز جنونم شدہ پایان محبت

کاریست بانجام که انجام ندارد
 کوته نظراں در طلب توشہ راہند
 عرض دو جہاں وسعت یک گام ندارد
 جاں زیر لب از پا و سرش بوسہ چہند
 کال نخل بہشتی شمر خام ندارد

سر خوش ز لبش بیش شدم کز لب ساغر
 ے چاشنی تلخی دشنام ندارد
 عریانی مارا شرف کعبہ پہوشد
 درویش حرم جامہٴ احرام ندارد
 جز طبع نظیری کہ حق عشق ادا کرد
 کس نیست کہ درگردن ازو دام ندارد

غالب

نومیدی ما گردش ایام ندارد
 روزی کہ یہ شد سحر و شام ندارد
 ہر ذرہ خاکم زو رقصاں بہوالت
 دیوانگی شوق سر انجام ندارد
 دوتن بہ بلا دہ کہ دگریم بلا نیست
 مرغ قفسے سگمش دام ندارد
 بے نقش وجود تو سراپائے من از ضعف

چوں بستر خوابست کہ اندام ندارد
 بلبل بکھن بنگر و پروانه بہ محفل
 شوقست کہ در وصل ہم آرام ندارد
 آیا بدلت ولولہ کب ہوا نیست
 یا آنکہ سرائی تو لب بام ندارد

بواسی کہ رہا مستی زلب یار
 لغزست ولی لذت دشنام ندارد
 ہر رشتہ باندازہ ہر حوصلہ ریزند
 میخانہ توفیق خم و جام ندارد
 غالب کہ بداست از غزل مصراع استاد
 بادام صفائے گل بادام ندارد

یہاں نظیری کی غزل غالب کی نسبت ذرا ادبی ہوئی ہے۔ غالب کی غزل چونکہ نقش
 ثانی ہے اس لیے کسی حد تک نقش اول سے بہتر ہے۔ اب تیسری غزل لیتے:

نظیری

چہ خوش است ازدو یک دل سر حرف باز کردن
 سخن گزشتہ گفتن گلہ را دراز کردن
 گمے از نیاز پناہ نظرے بہ مر دیدن
 گمے از عتاب ظاہر گمے نیاز کردن
 اثر عتاب بدن ز دل ہم اندک اندک

بیدم آفریدن به بهانه ساز کردن
 تو اگر بجور سوزی زجفا کشاں نیابد
 بجز از دعائے جانت زسر نیاز کردن
 نچاں گرفته جا میان جان شیریں
 که توان ترا و جان را ز هم امتیاز کردن
 زخارے ندارم سرد برگ سجده بت
 دل و خاطر پریشاں نتوان نماز کردن
 تو بخویشتن چه کدی که بمانی نظیری
 بخدا که واجب آمد ز تو احتراز کردن

عالب

چه غم ار به جد گرفتی زمن احتراز کردن
 نتوان گرفت از من بگشته ناز کردن
 تو و درکنار شوقم گره از جبین کشودن
 من و بر سرخ دو عالم در دل فراز کردن
 مره را تر خونفشانی بدست همزانی
 که شمار دم بدامن ستم گداز کردن
 زغم تو باد شرم که چه مایه شوخ چشمت است
 زهکت رنگ بر سرخ درخلد باز کردن
 نفسم گدازت شوق ستم ست مگر تو دانی
 که زتاب ناله خوں شد نه پاس راز کردن

منشار رشک بزم نچناں گداخت گلشن

کہ مہاتہ گل و مل رسد امتیاز کردن

بلکہ تازہ گشتہ غالب روش نظیری از تو

سرد این چنین غزل را بہ سفینہ ناز کردن

نظیری کی غزل سہل ممتنع کا نمونہ اور لطافت، شیرینی اور اہتراز کے اعتبار سے قابل

تحسین ہے۔ غالب کی غزل میں یہ سب خوبیاں نہیں ہیں، لیکن یہ اچھے اور دل پزیر اشعار

سے تمہی دامن نہیں ہے۔ اب آخر میں ایک ایک غزل دونوں کی اور دی جاتی ہے:

نظیری

ما حال خویش بے سرو پا نوشتہ ایم

روز فراق را شب یلدا نوشتہ ایم

قاصد بہ ہوش باش کہ بر این جواب تلخ

عرض ہزارگونہ تمنا نوشتہ ایم

شیریں تراز حکایت مائیت قصہ

تاریخ روزگار سراپا نوشتہ ایم

روئے نگو محالہ عمر کوتاہ است

این نسخہ از علاج مسما نوشتہ ایم

تحقیق حال ما ز نگہ میتواں نمود

چرخے ز حال خویش بسیا نوشتہ ایم

بر ما مسلم است کہ منشور راستی

بس واژگون تر از خط ترسا نوشتہ ایم

ما از خط پیاله و معشوق گذریم

درس صلاح با به ہمیں جا نوشتہ ایم

ہر سو کہ کردہ ایم رواں کشتی امید

طوفان نیاد شور بدریا نوشتہ ایم

ہر جادوئے کہ فلک نظیری نموده است

خود کردہ ایم باطل و خود وانوشتہ ایم

عالم

تا فصلی از حقیقت اشیاء نوشتہ ایم

آفاق را مرادف عنقا نوشتہ ایم

عنوان را ز نامہ اندودہ سادہ بود

سحر شکست رنگ بسیا نوشتہ ایم

خاکی بدی نامہ نیشاندہ ایم ما

رخت بدایا حریف خود آرا نوشتہ ایم

در چہ نسخہ معنی لفظ امید نیست

فرہنگ نامہائے تمنا نوشتہ ایم

آئندہ و گزشتہ تمنا و حسرت است

یک کائیکے بود کہ بعد جا نوشتہ ایم

رنگ شکستہ عرض پاس بلائے تست

پنہاں سپردہ غم و پیدا نوشتہ ایم

آغشتہ ایم ہر سر خارے بخون دل
 قانون باغبانی صحرا نوشتہ ایم
 کویت ز نقش جہد مایک قلم پرست
 لکھی سپاس ہدی پا نوشتہ ایم
 غالب الف ہاں علم وحدت خودست
 بہ چہ برفزود گرہ نوشتہ ایم

یہاں بھی جذبے اور اس کے خارجی پیکر کے درمیان امتزاج کے اعتبار سے نظیری کی غزل ہی کو فوقیت حاصل ہے، البتہ غالب کی غزل کا ساتھ اس شعر بیت الغزل ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، غالب نے حافظ کا نام صراحتاً "شاید ہی کہیں لیا ہو" لیکن ان کی غزل اندرونی طور پر اس کی شہادت دیتی ہے کہ وہ حافظ سے متاثر ضرور ہوئے ہوں گے۔ ان کی کئی غزلیں حافظ کی زمینوں میں ہیں اور جو اسی ردیف اور قافیہ میں نہیں کہی گئی ہیں، ان کا آہنگ بھی حافظ کے آہنگ سے مماثلت رکھتا ہے۔ پہلے یہ دو غزلیں دیکھئے:

حافظ

دوش وقت سحر از غصہ نجاتم دادند
 و اندر آں خلعت شب آب حیاتم دادند
 بخود از ششہ پرو زاتم کردند
 پانہ از جام جلی صفاتم دادند
 چہ مبارک سحری بود و چہ فرخندہ شی
 آں شب قدر کہ ایں تانہ براتم دادند
 بعد ازیں روی من و آئینہ وصف جمال

که در آنجا خبر از جلوه ذاتم دادند
 من اگر کام روا شستم و خوشدل چه عجب
 مستحق بودم و ایها برکاتم دادند

هاتف آنروز بمن مرثیه ای دولت داد
 که بدای جور و جفا صبر و شباتم دادند
 این همه شد و فکر کز غم میرزد
 اجر صبریت کز آن شاخ نباتم دادند
 هست حافظه و انفاس سحر خیزان بود
 که ز بند غم ایام نجاتم دادند

غالب

مرثیه صبح دریں تیره شبانم دادند
 شمع کشته و زخورشید نشانم دادند
 رخ کشوند و لب هرزه سرایم بستند
 دل رودند و دو چشم مگرانم دادند
 سوخت آتش کده ز آتش نفسم کشیدند
 ریخت بت خانه زنا قوس فغانم دادند
 مگر از رایت شاهان غم برچیدند
 بعوض خامه گنجینه نشانم دادند
 افسر از تارک ترکان هشیم بودند

مجن نامید فر کیا نم دادند
گوهر از تاج گسترد بدالش بستند
ہرچہ بدند بہ پیدا بہ نہانم دادند

ہرچہ از دنگہ پارس دغا بدند
تا عالم ہم ازاں جملہ زبانم دادند
ہم ز آغاز بخوف و خطر ستم غالب
طالع از قوس و شمار از سر طانم دادند

ان دو غزلوں میں شروع کے دو شعر حیرت انگیز طور پر ایک دوسرے کے قریب
ہیں۔ غالب کے ہاں بلند آہنگی اور ادعا زیادہ ہے، لیکن حافظ کی غزل زیادہ رچی ہوئی ہے۔ اب
دو اور غزلیں دیکھیے، دونوں بہت معروف ہیں:

حافظ

بیاماکل بر افشانیم و می درساغر اندازیم
فلک راستف بشانیم و طرح نو در اندازیم
اگر غم لشکر انگیزد کہ خون عاشقان ریزد
من و ساقی بہم تازیم و بنیادش بر اندازیم
شراب ارخوانی را گلاب اندر قمع ریزیم
نسیم عطر گردازا شکر در بحر اندازیم
چو در دست رودی خوش یزن مطرب سرودی خوش
کہ دست افشان غزل خوانیم و پا کوبان اندازیم

صبا خاک وجود ما بیاں عالی جناب انداز
 بودگان شاه خوبانرا نظر بہ مقرر اندازیم
 یکے از عشق می لاند دگر طامات می باند
 بیاکایں داورسہارا بہ پیش داور اندازیم
 بہشت عدن اگر خواہی بیا یا ما ہمہ خانہ
 کہ از پائے نعمت روزی بحوض کوثر اندازیم
 خن دانی و خوش خانی نمی در زند در شیراز
 بیا حافظ کہ تا خود را ہمہ کی دگر اندازیم
 غالب

بیا کہ قاعدہ آسمان بگردانیم
 قضا بہ گردش رطل گراں بگردانیم
 بگوشہ نشینیم و در فراز کنیم
 بہ کوچہ بر سرہ پاسہاں بگردانیم
 اگر کلیم شود ہمزایاں خن کلیم
 دگر خلیل شود مہمان بگردانیم
 گل اگینم و گلانی بہ گذر پاشیم
 می آوریم و قنچ درمیاں بگردانیم
 ز جوش سینہ سحر را نفس فرد بدیم
 بلائے گرمی روز از جہاں بگردانیم
 بچک باج صفتان شاخساری را
 حتی سبد ز درگستاں بگردانیم

بصلح ہل نشان صبحی را

ز شاخسار سوئی آشیان ہجر دانم
ممن وصال تو ہاور نمی کند غالب

میا کہ قاعدۂ آسماں ہجر دانم
قیاس چاہتا ہے کہ غالب کے سامنے حافظ کی غزل ضرور رہی ہوگی۔ کیوں کہ دونوں کی فضا اور لہجے میں بہت یکسانیت محسوس ہوتی ہے۔ حافظ کی غزل روایت میں ڈوبی ہوئی ہے، لیکن اس کے باوجود اسے کسی اور کی غزل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس میں جو ریودگی اور سرمستی ہے، وہ حافظ اور صرف حافظ ہی کا حصہ ہے۔ اس سے قطع نظر اس غزل میں جو دولہ اور طنطنہ ہے، اسے غالب نے پوری طرح اپنے رگ و پے میں اتار کر غزل کہی ہے اور غالب کی غزل بھی ان کے اپنے رنگ کی بہت اچھی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ دو غزلیں اس صورت حال کی وضاحت کرتی ہیں جس کا ذکر ابھی کیا جا چکا ہے، یعنی ان میں توازن اور ہم رنگی میکانیکی نہیں ہے، بلکہ محیط کیفیت (MOOD) کے اتحاد سے پھوٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اب دو اور غزلیں قابل مطالعہ ہیں:

حافظ

خیز و در کاسہ زر آب طربناک انداز
پیشتر زانکہ شود کاسہ سر خاک انداز
عاقبت منزل ما وادی خاموشانست
حالیہ غلغلہ در گہند افلاک انداز
چشم آلودہ نظر از رخ جانں درست
بر رخ او نظر از آئینہ پاک انداز
بہر ہیز تو اے سرو کہ چوں خاک شوم

تاز از سر جنب و سایہ بریں خاک انداز
 دل مارا کہ ز ما بر سر زلف نجست
 از لب خود شفاخانہ تریاک انداز
 ملک اس مزرعہ دانی کہ ثباتی ندید
 آتش از جگر جام در افلاک انداز
 فصل در اشک زدم کامل طریقت گویند
 پاک شو اول و پس دیدہ برآں پاک انداز
 یارب آں زاہد خودی کہ بجز عیب ندید
 دود آہش در آئینہ ادراک انداز
 چو گل از نکتہ او جامہ قباکن حافظ
 دین قبا در رہ آں قامت چالاک انداز

عالم

اے نطق نوا سخی بازم بخروش آور
 غوغائے شیعہ نے بر بنگم ہوش آور
 گر خود نجد از سر از دیدہ فرد یارم
 دل خون کن دآں خون رادر سینہ بجوش آور
 ہاں ہم فرزانه دانی رہ دیرانہ
 شمع کہ نخواہد شد از باد خموش آور
 شورا بہ اس وادی تلخت اگر رادی
 از شہر بسوئے من سرچشمہ نوش آور

دامنم کہ زری داری ہر جا گذرے داری
 می گرند ہد سلطان از ہادہ فروش آور
 کر منع بکند ریزد بر کف نہ درانی شو
 درشہ سبہ عیش ہمدار و بدوش آور
 رہماں از مینا رامش چکد از قتل
 آں در رہ چشم اقلن این از پئے گوش آور
 گاہے لبک دستی از ہادہ ز خویشم بر
 گاہے بہ یہ مستی از نغمہ بہوش آور
 غالب کہ بھائیش باد حسیائی تو گر ناید
 ہاری غزلے فردی زان مویںہ پوش آور

یہ دونوں غزلیں اگرچہ ایک زمین میں نہیں ہیں۔ لیکن دونوں حافظ اور غالب کی
 بہترین غزلوں میں شمار کی جاتی ہیں۔ دونوں میں ایک روح پرور سرمستی ہے، استغناء ہے اور
 ادعائے خودی ہے، اور اس کے ساتھ ہی تغزل کا رنگ پوری طرح رہا ہوا ہے۔ نظیری کی
 خوش گوار ارضیت نے دونوں کے ہاں ایک نئی جت (DIMENSION) اختیار کر لی ہے،
 بلکہ یہ کہنا بہتر ہو گا کہ یہاں ارضیت اور ماورائیت کے ڈانڈے آپس میں ملا دیئے گئے ہیں۔
 دونوں غزلیں دونوں شاعروں کی بھرپور شخصیت کی عکاسی کرتی ہیں، اور ان دونوں سے یہ ظاہر
 ہوتا ہے کہ حافظ اور غالب اپنے اپنے طور پر ایک جست بلاخیز کے ساتھ ارض و سما کی وسعتوں
 کو ٹانہا چاہتے ہیں۔ ”انداز“ اور ”آور“ دونوں افعال کے اندر مقابلے اور چیلنج کی روح
 مستتر ہے۔ دونوں اس کی غمازی کرتے ہیں کہ شاعر اپنی شخصیت کی بحد کمال تو وسیع بھی چاہتا
 ہے اور اسے موجودات پر ثبت بھی کرنا چاہتا ہے۔ غالب نے اپنی غزل پر محاکہ غشی نبی بخش

حقیر کے نام ایک خط میں ان الفاظ میں کیا ہے ”خدا کے واسطے غور کرنا کہ غزل اس کو کہتے ہیں۔“ حافظ کی اپنی رائے اس غزل کے بارے میں معلوم نہیں، لیکن غالباً ”وہ بھی اسے اتنی ہی وقعت کی نظروں سے دیکھتے ہوں گے“ جیسی وقعت غالب کے الفاظ سے مترشح ہے۔ اب ایک ایک آخری غزل دونوں کی اور درج ذیل کی جاتی ہے :

حافظ

ی	د	صبح	کلہ	بست	صحاب		
		الصبح		الصبح	یا	اصحاب	
ی	چکد	ڈالہ	یہ	سرخ	لالہ		
		المدام		المدام	یا	احباب	
ی	دزد	از	چمن	نسیم	ہمشت		
		خوش	بنو شید	دائما	مسی	تاب	
تخت	زریں	زدست	گل	نیگمن			
		راح	چوں	لعل	آتشیں	دریاب	
دری	خانہ	بستہ	اند	دگر			
		افخ	یا	مفتح	اولی	الابواب	
آ	چنیں	موسے	عجب	باشد			
		کہ	بہ	بہرز	می	کدہ	بہ
		ساقی	پری	پیکر			
		ہچو	حافظ	بنوش	بارہ	تاب	

غالب

سحر دمیدہ و گل در دمیدنت منخپ
 جہاں جہاں گل نظارہ چیدنت منخپ
 مشام را بہ ہم گلے نوازش کن
 نسیم عالیہ سا در وزیدنت منخپ
 ستارہ سحری مژدہ سح دیداریت
 ہمیں کہ چشم فلک در پریدنت منخپ
 تو محو خواب و سحر در تاسف از انجم
 بہ پشت دست بدنداں گزیدنت منخپ
 نفس ز نالہ بہ سنبل درودنت ہمیز
 ز خون دل مژدہ در لالہ چیدنت منخپ
 نشاط گوش بر آواز قلقلت بیا
 پیالہ چشم براہ کشیدنت منخپ
 بذکر مرگ شے زندہ داشتن زوقیت

مگر ت فسانہ غالب شنیدنت منخپ
 یہاں بھی گویا زمین مختلف ہے، لیکن فضا اور ماحول آفرینی میں حیرت انگیز مشابہت ہے۔ دونوں غزلوں میں صبح کا وقت پیش کیا گیا ہے۔ اور اس وقت میں زمین و آسمان کا دامن جن لطیف رعنائیوں سے بھرا ہوتا ہے اس کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ صبح کی کا ذکر بھی دونوں میں مشترک ہے۔ اس کے علاوہ نظر جن جلوؤں سے سرشار ہے اور جواہتراز اور گم شدگی کی کیفیت فطرت سے ہم آہنگی اور مے نوشی کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے، اسے دونوں غزلوں میں ابھارا گیا ہے۔ دونوں غزلوں میں ایک بھرپور جمالیاتی احساس ہے جو رنگوں، آوازوں اور نیند کی طلسماتی فضا سے مل کر پیدا ہو گیا ہے اور دونوں ہی غزلوں میں لہجے کے ترنم اور کھٹکناہٹ کے ساتھ ایک نرمی، سبک روی اور نشہ آور حلاوت ہے، جسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔

عالم کی فارسی شاعری میں فطرت کی تصویر کشی کے اور بھی بہت سے جیتے جاگتے مرتھے ہیں، لیکن غزل میں یہ لطافت احساس اور نادرہ کاری اور زیادہ پرکشش معلوم ہوتی ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ بات بخوبی واضح ہو گئی ہوگی کہ گو عالم کی اردو شاعری نے ابتدائی دور میں شوکت بخاری، مرزا جلال اسیر، بیدل، ناصر علی سرہندی اور غنی کاشمیری سے ہال و پر مستعار لیے، مگر اپنی فارسی شاعری کے دور میں وہ اس اثر سے کم و بیش آزاد ہو چکے تھے۔ بیدل کا اثر البتہ اتنا دور رس تھا کہ وہ برائے ان کی شاعری کی تہوں میں موجود رہا۔ اور یہ جھلکتا ہے عالم کے یہاں فلسفیانہ تجسس کے جذبے، ان کے بظاہر تحلیل انداز فکر اور زندگی کے پیش پا اناہ حقائق کے برعکس زیادہ بنیادی مسائل حیات سے دست و گریباں ہونے کی کوشش میں۔ بھنگ عالم کی فارسی غزل میں اور بھی محرکات ملتے ہیں، یعنی طالب آملی کا تغزل، ظہوری کا عمق اور پختہ کاری، عرفی کی بلند آہنگی، نظیری کی سادہ لیکن رچی ہوئی حساسیت اور ان پر سب مستزاد حافظ کی طرنگی اور تازگی، اس کی ریودگی اور پر جوش غنائیت اور اس کے لہجے کی جھنکار اور جنوں خیزی۔ عالم کے ہاں یہ سب رنگ اس طرح سے ملے ہوئے ہیں جیسے قوس قزح میں مختلف رنگوں کی جلوہ گری بیک وقت نظر آتی اور جسم و جان میں ایک پر لطف انداز کے ساتھ نفوذ کر جاتی ہے۔ بلاشبہ عالم کے ہاں ظہوری اور نظیری کی بھی گہری پرچھائیاں ملتی ہیں، لیکن ان کے شعری تجربے کے ڈھانچے میں بیدل اور حافظ متاثر ترکیبی کی حیثیت سے شامل ہیں، اور دراصل وہی اسے متعین بھی کرتے ہیں۔ عالم کی فارسی غزل میں ان کی انفرادیت اتنی نمایاں نہیں جتنی اردو غزل میں۔ وہ باوجود کوشش اور اہتمام کے نظیری، حافظ اور بیدل کے معیار تک نہیں پہنچ پاتے۔ ان کی فارسی غزل میں مشتاقی، پختہ کاری اور ہنرمندی زیادہ ہے۔ لیکن حیدر اول دیوان غزلیات اردو میں تحلیل اور فکر کی تک و تاز فلک بنا ہے۔ عالم کے ہاں فکر، خود آگہی، بشارت اور امید و حوصلے کا اظہار فارسی غزل میں بار بار ہوتا ہے۔ عالم کی اس شخصیت میں جو ان کی اردو اور فارسی شاعری اور اردو اور فارسی خطوط میں اجاگر ہوتی ہے، ایک بنیادی وحدت ہے اور تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ہم ہر جگہ اسی وحدت سے دوچار ہوتے ہیں۔

مثنوی ابر گہوار کا ایک پہلو

ندانم کہ بھند حرف از کجاست ؟
دریں پردہ لئے شرف از کجاست ؟

”مثنوی ابر گہوار“ کے روایتی چوکٹے میں یہ استہمام ہمیں چوٹاتا ہے۔ یہ مثنوی نا تمام ہونے کے باوصف ایک اعلیٰ درجے کا شاہکار ہے اور اس میں غالب کے نادر تخیل کی ان تھک پرواز ان کے بڑے فن کار ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اطلس کی مثل فلک الافلاک کو اپنے شانوں پر اٹھائے فضائے بسیدا میں سرگرداں ہیں۔ غالب شاید خود اپنی پرگوئی اور کلام کی رفعت اور عظمت پر مدام حیرت میں غرق ہیں۔ وہ جب اس عجیب و غریب منظر پر ٹھہر کر سوچتے ہیں تو ان کی مجلسِ بصیرت یہ پوچھے بغیر نہیں رہ سکتی کہ حروف و صورت کی اس پیچیدہ عظیم کا جسے شاعری کہتے ہیں، سرچشمہ کیا ہے؟ اور یہ پراسرار نغمہ کس سوتے سے پھوٹا ہے؟ ہر مفکر کے لئے کائنات ایک تہہ در تہہ راز ہے، ایک ان یو جی پہلی ہے، اس حقیقت پر جو پردے پڑے ہوئے ہیں، انہیں اٹھانے کی سعی شاعر، فلسفی، سائنس دان اپنے اپنے ادراک اور شعور کے بموجب کرتے رہتے ہیں۔ اس گنبدِ مینا سے کبھی کبھی کوئی آواز تاریکی کے پردوں کو چیرتی ہوئی برآمد ہوتی ہے۔ تجلی کی ایک کرن چشمِ ندن

میں وجود بے کراں پر پڑتی اور اسے منور کر جاتی ہے۔ شاعری اور فلسفے کی غایت اس کے سوا کچھ نہیں کہ انسانی ذہن اور حقیقت مطلقہ کے درمیان ایک رابطہ پیدا کیا جائے۔ غالب نے مثنوی میں اس سے پہلے ایک موقع پر اپنے مندرجہ بالا سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے:

روان و خرد باہم آمیختہ

ازیں پردہ گفتار ابھیچو

یہاں ”گفتار“ سے مراد وہی حرف ہے جو اس سے پہلے شعر میں آیا ہے اور جسے انگریزی شاعر ورڈزور تھ نے ”تمام علم کی سانس اور اس کی لطیف ترین روح“ قرار دیا ہے۔¹ اس کے اجزائے ترکیبی غالب کی رائے میں دو ہیں، روان یعنی فیضان اور خرد یعنی عقل اور قوت فیصلہ۔ گویا جب تخلیقی محرک یا اقبال کے الفاظ میں ”جذب اندروں“ بیدار قوت فیصلہ کے ساتھ شیر و شکر ہو جاتا ہے تو وہ خود بخود شعر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا بعید از قیاس نہ ہو گا کہ شاعری دراصل اس نقطۂ اتصال کا نام ہے جہاں لاشعور اور شعور کے ڈانڈے آپس میں مل جاتے ہیں۔ جہاں وجدان اور فہم و خرد کی ٹھکمی اور توانائی ایک دوسرے کو سارا دیتی اور ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتی ہے۔

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ جو شعری روایت غالب کو ذہنی ورثے کے طور پر ملی تھی، اس میں زندگی اور شاعری کے ربط باہمی پر غور کرنے کا خیال کچھ ایسا عام نہیں تھا۔ شاعری کی بنیاد ایک وجدانی لہر تھی اور شعر کے لوک پلک درست کرنے کا اہتمام شاعر کا برگزیدہ فرض تھا، لیکن نہ اس عمل کی طرف ذہن منتقل ہوتا تھا، جس کے ذریعے صورت و معنی ایک دوسرے میں سموئے جاتے ہیں، نہ یہ شعور بہت واضح تھا کہ ادب کا زندگی سے ایک ناممکناتی رشتہ ہے اور زندگی ستر راستوں سے اور نامحسوس طریقے پر ادب میں اپنی جلوہ گری

دکھاتی رہتی ہے۔ ”مغنی نامے“ میں غالب نے بہت دل کش انداز سے آفرینش کائنات کی پہلی صبح کا ذکر کیا ہے، اور کہا ہے کہ جب چھپے ہوئے راز خوب ناز سے انگڑائی لے کر اٹھے، اور آسمان کی چادر موتیوں کی چمک سے جگمگا گئی اور زمین کا فرش عنبر سے مہک اٹھا، یعنی شعور ذات گویا بیدار ہونے کے قریب ہوا، تو جو چیز تاریکی کو مٹاتی چلی گئی، وہ خود ہی تھی:

مختسین نمودار ہستی گرامی

”خرد“ بود کلام سیای زداۓ

غالب نے جب زندگی کے نشو و نما پر غور کیا اور ان مستر قوتوں کو پرکھا، جو کائنات کے بطن میں ہنگامہ پرور رہتی ہیں، تو وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کی تہ میں توازن قائم رکھنے کی طرف وہ میلان ہے جسے ہم ”خرد“ کے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ بالفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری ہی نہیں بلکہ خود زندگی کے ہولے نہیں وہ متوازی قوتیں حکیم چاری و ساری ہیں، یعنی ایک فطری توانائی اور جو مشش نمو، جو تخلیقی بھی ہے اور بے پناہ بھی، اور وہ سرے وہ قوت جو اس کی تحدید کرتی اور اسے انضباط کا پابند بناتی ہے۔

انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنے نثری کارنامے THE MARRIAGE

OF HEAVEN AND HELL میں وجود کے نماں خانے میں سرگرم ان دو قوتوں

کو PROLIFIC اور DEVOURER کی اصطلاحات کے ذریعے روشناس کرایا ہے۔

اول الذکر کی نسبت سے موخر الذکر عقل کا زب یا عقل فروتر کے مرادف ہے، جو عنصری توانائی

کو سلب کر لیتی ہے اور یہ سمجھتی ہے کہ اس نے ان مخفی امکانات کی پوری طرح حد بندی کر دی،

لیکن اس کے ساتھ ہی غالب کی طرح بلیک کے ہاں عقل کا ایک مثبت پہلو بھی ہے۔ اس کے

ہاں ایک اور استفسار جو توازن کے ساتھ ہمیں ملتا ہے، وہ یہ ہے کہ اس مظہر کو جو غیر قطعی اور

بے ڈول ہے، ایک واضح عقل، ایک معین ہمت، ایک حسن و قرینہ کیسے عطا کیا جائے؟ یا

مذہب کی زبان میں نزاج میں سے آفاقی نظم کیسے ظہور پذیر ہو؟ غالب کے خیال میں اس جگر

حیات میں مناسب باطنی قائم کرنے کا وعیفہ عقل کا ہے، جس کے بغیر اس کی تفہیم ممکن نہیں:

بہ بدالشی این کن کارگاہ

بدالشی توای داشت آئین نگاہ
خود چشمہ زندگانی بود

خود را بہ بھری جوانی بود
بہ مستی خود رہنمائے خودست

دود گر ز خود ہم بجائے خودست
خود کردہ عنوان بیش درست

رقم سبھی آفرینش درست

اس نگوینی منزل سے آگے ایک مرحلہ اور ہے۔ آئینے کو جس قدر گھسیں اس کا
زنگار دور ہو جاتا ہے اور اس کی عکس اگنی کی صلاحیت فزوں ہو جاتی ہے۔ عقل کی جس قدر
تہذیب کریں وہ ہموں بنی سے گذر کردروں بن ہو جاتی ہے۔ اس کے متعلق غالب نے ایک
اور جگہ کیا بلخ اشارہ کیا ہے:

وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

”نوق دیدار“ کا تعلق حیات سے ہے۔ یعنی ان اشیاء سے جو حیاتی علم کا معروض
ہیں اور نگہ کاشف اسرار حیات ہے، جو بھری یا سماعی علم تک نہیں بلکہ علم الیقین تک پہنچاتی
ہے، لیکن دانش یا علم و حکمت وہ بنیاد ہے، جس کی ارفع ترین شکل ہمیں ورڈز نور تھ کے الفاظ
میں عقل برتر (HIGHER REASON) تک لے جاتی ہے اور یہ عقل برتر اور نگہ،
ایک ہی صلاحیت کے دو نام ہیں:

زودون ز آئینہ زنگار بود

ز دانش نگہ نوق دیدار بود

غالب نے اس مسئلے کو ایک اور پہلو سے بھی پرکھا ہے: وہ یہ کہ خرد جب فکر انسانی میں داخل ہو کر اپنی تنزیدی شکل میں سامنے آتی ہے، تو نظریات نگہ کمالاتی ہے اور یہی زندگی کے بست کو کشادگی میں بدل دیتی ہے، لیکن عمل سے ہم رشتہ ہو کر یہ ”کردار“ کا نام پاتی ہے۔ اس سے شخصیت میں صلابت اندرونی توازن اور بہت ود قار پیدا ہوتا ہے۔ انسان کے جبلی احساسات جیسے غصہ، نفرت، انتقام اور جسمانی خواہشیں، جب بے روک ٹوک ظاہر کی جائیں تو وہ بسا اوقات تخریب پر منتج ہوتی ہیں۔ یہی قوتیں خرد یا عقل کی نگہ داشت اور تہذیب کی بدولت شریف اور قابل احترام جذبات میں تبدیل کی جاسکتی ہیں، یعنی جب مقاصد صالح اور پسندیدہ ہوں گے، اور یہ خرد کی رہنمائی ہی میں قائم کیے جاسکتے ہیں، تو وہ بہیمانہ جذبات کی شدت کو معتدل کر کے انہیں بار آور بنادیں گے۔ انسانی جذبات اور محرکات ان گھڑ بھدے اور ضرر رساں بھی ہو سکتے ہیں اور لطیف اور قابل وقعت بھی۔ اور ماہیت قلبی کا یہ عمل، یعنی جبلتوں کی تہذیب کر کے انہیں ان کے متضادات (OPPOSITES) میں تبدیل کر دینا یہ بھی خرد ہی کا کارنامہ ہے، غیض کو شجاعت میں یا خواہش نفس کو عفت میں بدل دینا دراصل ایک عمل شائستگی چاہتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے کہ جب ہم جذبات کے ذاتی عنصر کو غیر ذاتی اقدار کی تحویل میں دے دیں اور انہیں تنگی اور طراری سے پاک کر کے ایک وسیع اور ہمہ گیر صورت میں ظاہر ہونے دیں:

ز	اندیشہ	ز	نظر	نام	یافت
غضب	را	نشاط	شجاعت	دہد	یافت
			ز	خواہش	عفت
باندازہ	نور	آزمائی	کند	تقاعت	دہد
				پارسائی	کند

منش ہائے شائستہ عادت شود

نظر کیہائے سعادت شود

غالب شاعری کو ”گنجینہ گوہر“ مانتے ہیں اس لیے کہ شاعری ہمیں ایک خاص قسم کی بصیرت عطا کرتی ہے جو علم کی دوسری شکلوں سے مختلف اور وسیع تر ہے۔ مگر انسانی کے دوسرے ضابطوں سے ہمیں الگ الگ قرآن حکیم کے الفاظ میں ”علم الاشیاء یا علم النفس حاصل ہوتا ہے“ لیکن جہاں دوسرے علمی ذرائع ناپ تول کر قدم رکھتے اور علم و تحقیق میں مبتلا رہتے ہیں شاعری مظاہر کے بطن میں بے دھڑک داخل ہو جاتی ہے اور شاعر کے کان نبض حیات پر لگے رہتے ہیں اسی لیے ہستی کا تہوج اور تنفس براہ راست شاعری کے پیکر میں کھینچتا رہتا ہے۔ غالب جب یہ کہتے ہیں کہ خود کی روشنی اور ہی چیز ہے تو اس سے ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ شاعری جب مہنح حسی تجربات کا عکس نہیں ہوتی بلکہ واضح اور روشن فکر سے آراستہ ہوتی ہے اور جب اس میں تحقیق اٹا کے ساتھ ہی اور اس کے علاوہ غیر خود کے نغمے کی جھنکار بھی شامل ہو جاتی ہے تو اس کی روشنی کچھ اور ہی بہار دکھاتی ہے:

خمن گرچہ گنجینہ گوہر است

خود راوے تابش دیگر است

ہماں بہ شہائے چوں پر زاغ

نہ بنی مگر جز بردش چراغ

غالب کے نزدیک شاعری میں فکر کی اہمیت بنیادی ہے اور ان دونوں میں وہی تعلق ہے جو شراب اور پیالے میں ہوتا ہے یعنی ایک کا تصور ہم دوسرے کے بغیر نہیں کر سکتے۔ جو چیز پیالے کو حرکت میں لاتی ہے وہ شراب ہی ہے اور چوں کہ اس کا سرچشمہ خود شاعر کا ذہن ہے یعنی یہ شراب ذہن سے اٹھیلی جاتی ہے اور خارجی پیکر میں ہمارے سامنے آتی ہے اس لیے دراصل ساقی شراب اور پیالے میں یا بہ الفاظ دیگر شاعر کے ذہن شعری مواد اور اس

کے خارجی ہیکر کے درمیان امتیاز کرنا دشوار ہے:

خن ہاں اندیشہ مینائے او زہاں بے خن لائے پالائے او
 بہ ہیودن ہاں میانہ گوش خرد ساقی و خود خرد جرم نوش
 یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ اگر شاعری اور شعری عمل پر غور کیا جائے تو ایسا
 محسوس ہوتا ہے کہ شاعری دراصل اس وقت وجود میں آتی ہے جب حقیقت کے کسی واقعے کو
 حرف کی جسمانیات میں اسیر کیا جائے اور وابستگیوں کے تالے ہالے کو محسوس اور مادی شکل
 میں پیش کیا جاسکے۔ لیکن اس پورے عمل کے لیے شاعر کی شخصیت، جس میں اس کی بصیرت
 اور ادراک کے ساتھ اس کے ذہن کی توانائی اور قوت فیصلہ بھی شامل ہیں، ایک معمول
 (MEDIUM) کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر یہ موجود نہ ہو تو ارتباط کا وہ عمل جسے شاعری کہتے
 ہیں، وجود میں نہیں آسکتا۔ اسی لیے غالب نے شراب، پیالے اور ساقی کی وحدتِ ظلال پر زور
 دیا ہے۔

شاعری اور موسیقی کو مختلف حیثیتوں سے ایک دوسرے کے مماثل قرار دیا گیا ہے۔
 شاعری، جیسا کہ پہلے کہا گیا، عظیم و ارتباط ہے اور تزکیہ نفس حاصل کرنے کا ذریعہ بھی۔
 موسیقی روح میں بیداری اور اتہزاز پیدا کرتی ہے۔ شاعری عرفان ذات و کائنات ہے اور
 موسیقی سرمستی اور کیف و سرور پیدا کرتی ہے۔ شاعری اشیاء کے ضمیر میں اترنے کا نام ہے
 اور موسیقی خود ہمیں جذب میں ڈبو دیتی ہے۔ لیکن جو چیز ان دونوں میں مشترک ہے اور ایک
 کو دوسرے کا ہم آشنا بناتی ہے، وہ داعیہ روح ہے:

سرودی خن روشناس ہست
 کہ ہر یک ز وابستگان دست

لیکن جہاں موسیقی صوت مجرد سے کام لیتی ہے، شاعری الفاظ اور معانی کی پابند ہے۔
 دونوں کی بنیاد جذب اندروں پر ہے لیکن دونوں کی کلید وہ آہنگ ہے جو عقل کا مرہون منت

ہے۔ اس کنجی ہی سے وہ دروازے کھلتے ہیں جو ہمیں نئی نئی ان دیکھی دنیاؤں میں پہنچا دیتے ہیں۔ موسیقی کے سروں میں جو چیز نظم و ضبط پیدا کرتی ہے اور اس کے زیر و بم کو ایک نہج پر لگا دیتی ہے، وہ ”رائٹس“ ہی کی کار فرمائی ہے۔ اسی سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ساز کے پروں کو کہاں سے چھیڑا جائے۔ اسی سے آواز کا طلسم بندھتا ہے ورنہ موسیقی اور شور میں تمیز کرنا مشکل ہے۔ کیوں کہ شور صرف ان بے ترتیب اصوات کا مجموعہ ہے، جن میں کوئی آہنگ نہ قائم کیا جاسکے۔ آہنگ کی دریافت اور اسے برقرار رکھنا خدا اور عقل و ہوش کا مطالبہ کرتا ہے۔ اسی سے معنویت (SIGNIFICANCE) ابھرتی ہے۔ اسی طرح قلم کی روانی کو اعتدال پر رکھنا تاکہ جذبات کی بے پناہ یورش طلسم خیال کو توڑنے نہ پائے، اس کے لیے بھی علم و حکمت اور قوت فیصلہ ضروری ہیں:

سخن گرچه پیغام راز آورد
 سرود ار چه در اهتزاز آورد
 خرد داند این گوهرین در کشاد
 ز مغز سخن گنج گوهر کشاد
 خرد داند آں پرده بر ساز بست
 برامش طلسمی ز آواز بست
 بدالش توان پاس دم داشتن
 شمار خرام قلم داشتن

عالم کی شخصیت اور شاعری کا ایک نمایاں پہلو غم کا عرفان اور اسے انگیز کرنے اور گوارا دینے کا حوصلہ ہے۔ روسی ناول نگار دوستووسکی نے کہا ہے کہ غم زندگی کی ایک محیط اور عالم گیر حقیقت ہے۔ غالب کی زندگی نہ صرف غم کی گراں باریوں سے بوجھل ہے بلکہ ان سے نبرد آزما ہونے کی ایک مسلسل داستان ہے۔ غالب کے اردو خطوط پیچیدہ آرائش کی

جو کشاکش زیست نے ان کے لیے پیدا کر دی تھی، ایک ایسی دستاویز ہے، جس کی صداقت کو جھٹلایا نہیں جاسکتا۔ جو شخص یہ کہہ سکتا ہو:

رگ و پے میں جب اترے زہر غم تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخی کام و دہن کی آنائش ہے
اس کی وسعت قلب و نظر کا کیا کتنا۔ غم غالب کی شخصیت میں اسی طرح جاگزیں
ہو گیا تھا، جیسے فولاد میں جوہر اور وہ اس سے اس درجہ مانوس ہیں کہ غم کی اس دوزخ کو بھی
بہشت تصور کرتے ہیں۔ انہوں نے ہمیشہ اس نار نمود سے گل و گلزار پیدا کیے:

غم	کز	ازل	در سرشت	منت
بود	دوزخ	اما	بہشت	منت
خوشدل	مملکسار	غمت		
بہ	بی	دانش	پردہ	دارم
				غمت

لیکن وہ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ زندگی کے زشت میں خوبی کا پہلو تلاش کرنے کو اصل
تہذیب و اخلاق جانتے ہیں۔ غم جس قدر کچھ کھتا ہے، جس قدر جگر کاوی کرتا ہے، نشاط
زیست میں اسی نسبت سے اضافہ ہوتا ہے۔ سختی کو نرمی سے ہموار کرنا اور ظلم و ستم اور محرومی
و پریشان خاطری کو گردش روزگار کا ایک غمزہ سمجھنا، بڑے ظرف اور علو ہمتی کا طلب گار ہے۔
اس سے آدمی کا پتا پانی ہوتا ہے۔ دل میں غم کے کانٹے چبے ہوں، لیکن طبیعت پھر بھی مد و
پرویں کا شکار کھیلنے کا عزم رکھتی ہو، یہ کچھ ہنسی دل لگی نہیں۔ زندگی کی نعمتوں کو غم پر اس
طرح نثار کر دینا کہ دل میں کوئی حسرت ہی باقی نہ رہے، یا اس حد تک خود ضبطی سے کام لینا کہ
نعمتوں کے عدم حصول پر دل پر ذرا سا بھی میل نہ آئے، گویا وہ کوئی وجود ہی نہیں رکھتیں، بڑا
ریاض اور کشادہ جیسی چاہتا ہے۔ غم یا تو تمناؤں اور آرزوؤں کے شہید ہونے سے پیدا ہوتا
ہے یا ان تک رسائی نہ ہونے سے اور دنیا میں زندگی بسر کرنے کے دوسری طریقے ہیں، یعنی یا تو

اپنے نفس کو اشیاء اور حوادث کے سامنے سرنگوں کر دیا جائے یا ان پر قابو پا کر انہیں زیر کیا جائے، یا شاید اس طرح بھی کہ انہیں درخور اہمیت ہی نہ سمجھا جائے۔ یہ استغنا ایک وہی کیفیت ہے اور آسانی سے حاصل نہیں ہوتی:

زمن	جوی	در	بد	کو	دستن
جگر	خوردن	و	تازہ	رو	دستن
درشتی	بہ	نری	زوں	داشتن	
رسد	مر	ستم	غمرہ	پنداشتن	
ہجر	از	دروں	سو	جگر	سوختن
بناز	از	مدوں	سوخ	رخ	افروختن
دل	خار	خار	غم	انگیختن	
خشک	در	گزار	نفس	رختن	
چیدن	و	در	ره	انداختن	
دل	انفردن	و	درچہ	انداختن	

آخری شعر میں جس بلند ہمتی اور عقابى نظر کا اظہار کیا گیا ہے، یعنی جمیل کے پھولوں کو توڑ کر انہیں راستے میں بکھیر دینا اور دل کو نچوڑ کر اسے کنوئیں میں ڈال دینا، وہ بہت خلاف معمول ہے۔ یہی عرفان غم دراصل زندگی میں بصیرت حاصل کرنے کا وسیلہ بنتا ہے اور یہی بلوغت احساس زندگی کی خزاں کو بہار کے وجد آفریں پیکر میں ڈھال دیتی ہے۔ زندگی کے قلب میں پختہ شر کو خیر میں، غم حیات کو نشاط زیست میں اور تجربے کے زہر کو نوشنے میں تبدیل کرنا اسی وقت ممکن ہے جب انسان غم سے اپنے آپ کو کھل طور پر ہم آہنگ کر دے۔

بدالش	غم	آموزگار	منت
خزان	عزیزاں	بہار	منت

غم کی عالم گیری اور ہمہ جہتی کی طرف جو اشارے اوپر کیے گئے ہیں، ان کے علاوہ غالب ایک اور اہم مسئلے کو بھی واضح طور سے سامنے لاتے ہیں، اور وہ ہے غم اور فن کا آپس میں تعلق۔ غم نہ صرف زندگی کی حقیقت کو ہم پر منکشف کرتا ہے، بلکہ اسی کی بدولت شاعری کا تخلیقی عمل بھی وجود میں آتا ہے:

بدیں جاہ کاندیشہ ہیودہ است

غم خضر راہ سخن بودہ است

اس لیے وہ یہ بھی کہتے ہیں:

کے را کہ باغم شکاری بود

روا باشد ار تمکساری بود

کہ در محنگلی چارہ جوئی کند

ہنم خواری افسانہ گوئی کند

اس معاملے میں وہ اپنے آپ کو نظامی سے برتر سمجھتے ہیں کیوں کہ نظامی حضرت خضر سے رہنمائی طلب کرتے ہیں اور غالب نے غم سے دلا سائی حاصل کی ہے:

نظامی نیم کز خضر در خیال

بیاموزم آئین سحر حلال

غالب کے لیے غم محض احساس سے وابستہ نہیں، اس میں اور سخن گوئی میں ایک ربط خاص ہے، کیوں کہ تزکیہ غم کے دوران ساز سخن سے جو نغمے بلند ہوتے ہیں، وہ نہ صرف دل پذیر ہوتے ہیں، بلکہ ان رازوں کو بھی آشکار کرتے ہیں، جن تک ہماری رسائی عموماً نہیں ہوتی۔ نظامی اور غالب میں یہ فرق ہے کہ اول الذکر کو صرف روح القدس سے فیضان شعری حاصل ہوتا ہے اور غالب خود اپنے دل درد مند سے اشعار کی تراوش دیکھتے ہیں:

نظامی بہ حرف از سروش آمد

زلالی اُرد در خوش آمد
 من از خوشن با دل دردمند
 نوائے غزل برکشیدہ بلند
 غالب نگاہی پر رشک کرنے کی بجائے اپنے آپ کو ان سے برتر تصور کرتے ہیں، اس لیے کہ
 غم کا یہ سرمایہ جب حرف و صوت کے پردوں سے باہر نکلتا ہے تو وہ سروں کے لیے بھی بصیرت
 اور دانائی کے دروازے کھول دیتا ہے:

ہاشد گر از گنج، گنیم بس است
 بنم گر چیں پردہ بنم بس است
 اس لئے غم کا ماتم کرنے کی بجائے وہ اس پر نظر کرتے ہیں کہ خون دل کی کشیدگی سے وہ
 آہنگ ابھرا ہے، جو سرمایہ نازش شاعری ہے:
 نالی ز غم گر جگر مند شد

خن ہائے حق بین کہ چوں گفتہ شد
 جس دل میں غم کی کیفیت اس درجے پرست ہو، وہ اس چراغ کی مانند ہے جو بغیر تیل کے بھی
 جلتا ہے۔ چوں کہ غم کی روشنی اسے فروزاں رکھتی ہے اور اس سے زندگی کا چہرہ تہمتا اٹھتا
 ہے، اس لیے غم کی شکوہ سچی بے معنی ہے، بلکہ یہ خود جھل کی توہین ہے کیوں کہ دراصل خود
 یا حکمت ہی وہ ذریعہ ہے جس کی بدولت غم ہٹ کر زندگی پیدا کرنے کی بجائے ہمیں ذہنی ترفع تک
 پہنچاتا ہے۔ اسی میں الیہ کارناموں کی پڑائی اور بیگلی کا راز چھپا ہوا ہے۔ تقدیر اور فطرت کی
 سفاک قوتیں انسان کے حوصلے اور ظرف کا برابر امتحان لیتی رہتی ہیں، لیکن الیہ کارنامے
 ہمارے اندر انسان کی شکست خوردگی اور ہزیمت کا نہیں بلکہ استقلال و پامردی اور روحانی
 جذب و کیف کا احساس ابھارتے ہیں:

چراغے کہ بے روغن افروختم
 دلے بود کز تاب غم سوختم
 زیزد اں غم آمد دل افروز من
 چراغ شب و اختر روز من
 نشاید کہ من شکوہ سنم زغم
 خرد رنجد از من چورنجم ز غم

ایک آخری شعر اس سلسلے میں مزید غور و فکر کا طالب ہے۔ کہتے ہیں:

بہ خلوت ز تار یکم دم گرفت
 نشاط خن صورت غم گرفت

یہاں خلوت، صورت غم اور نشاط خن یکجا کر دئے گئے ہیں۔ شعر کا مفہوم متعین کرنے کے لیے دور کی کوڑی لانے کی ضرورت نہیں۔ صورت غم وہ تجربات زندگی ہیں جو شاعر کی روح پر نفسیاتی دھاؤ کا سبب بنے رہتے ہیں۔ خلوت وہ کیفیت ذہنی ہے جو تخلیقی عمل کے لیے ضروری ہے اور نشاط خن غم کی وہ منزہ شکل ہے جو فن کے پردے میں ظاہر ہوئی ہے۔ گویا غم کا بیج خلوت کی تاریکی میں پل کر وہ برگ و بار لاتا ہے جسے ہم شاعری کا نام دیتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ خلوت اور استغراق (CONTEMPLATION) کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ استغراق میں جذباتی اور عقلی عناصر ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور یہ خود ایک طرح کی دہوں بینی (INTROSPECTION) اور انضباط کا تقاضا کرتا ہے جو خود کے تفاعل کے بغیر ممکن نہیں۔ انگریزی شاعر و رڈزور تھ کے ہاں بھی خلوت تخلیق کی شرط خاص ہے۔ غم اور فن کا تعلق یہ ثابت کرتا ہے کہ شاعری تطہیر اور واگذاشت کا موثر ترین ذریعہ ہے۔ اسی سے نفسیاتی صحت اور کلیت (WHOLENESS) کا حصول ممکن ہے۔ اس طرح ہم غالب کی شعریات کو مختصر آبیوں

بیان کر سکتے ہیں کہ روان اور خرد یعنی فیضان اور قوت فیصلہ شاعری کے بنیادی اجزاء ہیں، یا یوں کہیں کہ ان کے مابین توازن اور ہم آہنگی سے شاعری وجود میں آتی ہے۔ مزید یہ کہ نہ صرف غم زندگی کی ایک بڑی اور اعلیٰ حقیقت ہے بلکہ شاعری کا اثباتی رنگ بھی غم کے ارتقا (SUBLIMATION) سے پیدا ہوتا ہے۔ گویا حزن یہ جذبات و احساسات کو فن کے آئینے میں نکھارنے سے ان کی کثافت دور ہو جاتی ہے اور وہ اس امنگ اور حوصلے کو ابھارنے کا ذریعہ بنتے ہیں جنہیں جرمن مفکر کانت کے مفہوم کے مطابق ایک لفظ افزونی حیات (FURTHERANCE OF LIFE) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

مثنوی چراغ دیر : ایک مطالعہ

ڈاکٹر اقبال کے برعکس مرزا غالب اپنی فارسی شاعری کے حسن و خوبی اور کمال و جامعیت کی ہمیشہ پر زور و کالت کرتے رہے۔ ”فارسی بین تابدہ بنی نقش ہائے رنگ رنگ“ یہاں تک کسی کو اختلاف رائے کی گنجائش نہیں ہو سکتی کہ یہ ایک حقیقت کا برملا اظہار ہے۔ لیکن جب اس شعر کا دسرا مصرع بھی زبان پر لایا جائے ”بگذر از مجموعہ اردو کہ ضمیر تک من است“ تو شاید یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ یہاں غالب نے جانبداری برتی ہے اور جس امتیاز سے کام نہیں لیا۔ درجہ اول کی شاعری تو ہر شاعر اپنی مادری زبان ہی میں کر سکتا ہے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے : ”مبداءے فیاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد و ضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر“ (خطوط غالب، جلد ۱، ص ۸۳)۔ یہ گویا اپنے شعری دعویٰ کو مستحکم کرنے کے لئے شہادت فراہم کی ہے۔ لیکن قواعد و ضوابط سے آگاہی شعری فطانت کا جوہر نہیں ہے۔ غالب سے اختلاف بہر حال اردو اور فارسی شاعری کے موازنے کی حد تک ہی ہو سکتا ہے یعنی اس امر میں کہ انہوں نے اپنی اردو شاعری پر جو شعری فطانت کا ایک محیر العقول کارنامہ ہے، اپنی فارسی شاعری کے تفوق کو جتایا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی زبان کی شاعری میں کسی غیر اہل زبان نے اکیلیت کی

حدوں کو آج تک نہیں چھوا۔ نثر میں بھی اکاؤکا مثالیں ملیں تو ملیں۔ البتہ اس امر کے تسلیم کرنے میں کسی کو تامل نہیں ہو سکتا کہ غالب کی شاعری بھی ایک نوع کی اختصاصیت کی حامل ہے، ان کی غزلیں زیادہ تر رواجی انداز کی ہیں۔ لیکن مثنویوں میں جگہ جگہ ان کی انفرادیت کے نقوش ملتے ہیں اور یہ غزلوں سے کسی طرح ہٹتی نہیں ہیں۔ مثلاً مثنوی ابر گہوار، جو ساڑھے چھ سوا شعرا پر مشتمل ہے، ایک معرکۃ الآرا کا رٹامہ ہے۔ دو اور امور اس سلسلے میں قابل غور ہیں: اول یہ کہ غالب ایرانی النسل تھے۔ اور فارسی زبان و ادب سے ان کا شغف اور اس میں درجہ کمال حاصل کرنے کی ان کی سعی و جستجو ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ اور دوسرے یہ کہ کیونکر ممکن تھا کہ غالب جیسا نامنظم روزگار اپنی مادری زبان میں تواوج کمال تک پہنچ جائے لیکن اکتسابی زبان میں صیغہ اظہار کے برتنے میں فنی اعتبار سے کمتر نظر آئے۔ اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں ان کی شاعری ایک غیر منقسم فطانت اور ادراک کے کارنامے ہیں اور ان دونوں کے مابین کیفیت کے اعتبار سے مساوات کلی چاہے نہ ہو، لیکن نسبت باہمی ضرور ہے۔

مثنوی ”چراغ دیر“ غالباً ۱۸۷۷ء میں معرض تحریر میں آئی۔ یہ مثنوی ابر گہوار کے مقابلے میں جس کا ذکر ابھی کیا گیا، مختصر کینوس پر لکھی گئی ہے یعنی صرف سوا شعرا کو محیط ہے۔ لیکن اختصار کے باوجود یہ غالب کے مزاج اور فطانت کے کئی پہلوؤں کو اجاگر کرتی ہے۔ یہ امر اظہر من الشمس اور واقعیت عامہ کا حصہ ہے کہ یہ اس وقت لکھی گئی کہ جب غالب دہلی سے کلکتے کا سفر کرتے ہوئے کچھ عرصہ بنارس میں قیام پذیر رہے تھے۔ مثنوی کا بیسی ڈھانچہ یہ الفاظ دیگر اسی سفر نے فراہم کیا۔ کلکتے کے سفر اور وہاں قیام کے محرکات اور اثرات مابعد سے جو سراسر کاروباری اور ایک حد تک علمی اور ثقافتی بھی تھے یہاں ہمیں سروکار نہیں ہے۔ سفر کی تفصیلات بھی اس ضمن میں اہم نہیں ہیں۔ یہ مثنوی ”چراغ دیر“ ایک ذہنی کیفیت کی غمازی کرتی ہے اور غالب کے جمالیاتی مزاج کی جس میں حواسیت یعنی

Sensuousness کو خاصاً دغل ہے۔ دہلی اور بنارس اس مثنوی میں دو ایسے ہنر افیائی نکتے ہیں جن کے توسط سے خصوصاً شہر بنارس کے عاظم میں بہت سی شوخ و فحک تصویریں پیش کی گئی ہیں جس کیفیت ذہنی کا ذکر کیا گیا اس کا پتہ شروع ہی میں اس شعر سے چلتا ہے :

رگ عظم، شرارے می نوشم

کف خاتم، خمارے می نوشم

سطح باری اور عجبم افشانی دونوں کی نمود اس مثنوی میں لوح سے تمت تک برابر نظر آتی ہے۔ پہلے ہی شعر میں ”صور“ اور ”محشر“ کے الفاظ لائے گئے ہیں۔ ”صور“ ایک عالمگیر تہلکہ خیز اور چشم زدن میں وقوع پذیر ہونے اور بھبک اٹھنے والا منظر ہے اور جب غالب اپنے نفس کو ”صور“ کا ”دساز“ بتاتے ہیں تو وہ گویا ہمیں اپنی ذہنی کیفیت سے خبردار بھی کرتے ہیں اور شاید اس میں شرکت کی دعوت بنزلے ہمدردی کرنے کے بھی دیتے ہیں۔ اس سے غالباً یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ان کی نیت ”خوشی“ کو خیر باد کہہ کر اضطراب ذہنی و قلبی کو آشکار کرنے کی ہے۔ جس پر اب کوئی بند نہیں باندھا جاسکتا۔ ”محشر از“ ”طوفان خروش“ ”ضمیر لایمانی“ ”جگر پالائے فغاں“ یہ سب اشارے ہیں۔ اس حقیقت کے کہ اندر اندر جو لاوا ایک عرصے سے پک رہا تھا وہ بس پھوٹنے ہی والا ہے اور اسے نہ دہایا جاسکتا ہے اور نہ اس سے تعاقب برتا جاسکتا ہے۔ گو دل اب تک ”حباب بے نوا“ کی حیثیت رکھتا تھا، لیکن اب اس کا خروش جو ”نفس خون کن“ کی ترکیب سے ظاہر ہے، حد اعتدال سے متجاوز ہو گیا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دہلی سے روانگی کے وقت وہ ایک جذباتی ہیجان سے گزر رہے ہیں، بلکہ اب بھی گزر رہے ہیں۔ اس حد تک کہ ان کا ہر بن مو زبان بن گیا ہے، یعنی ایک داستان بیان کرنا چاہتا ہے۔ اس اضطراب بے پایاں کا مرجع غالب کے احباب ہیں، جن کے خلاف شکایتوں سے ان کا دل بھرا ہوا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنی کتان کو مہتاب کی کرنوں میں دھونا چاہتے ہیں (کتان ایک طرح کا ریشمی کپڑا ہوتا ہے جسے ان کرنوں کی زد پر

رکھنے سے وہ پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ مضمر ہے کہ اعلیٰ بات کی یہ بے چین خواہش، جس کی کسک وہ برابر محسوس کرتے رہے ہیں، اندرونی سکون و توازن اور دلجمعی و یکسوئی کو درہم برہم کر سکتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر یہ ایک استبعادی Paradoxical صورت حال ہے، یعنی ایک طرف جذبات کی بھٹی تپ رہی ہے اور اندرونی لاوا پھوٹنے کے قریب ہے اور غموشی جس پر اب تک پھرے لگے ہوئے تھے، کلم میں تبدیل ہوا چاہتی ہے، اور دوسری جانب یہ اندیشہ بھی دامن گیر ہے کہ اعلیٰ بات کی زد میں آنے سے وہ کسی قدر سکون جو اس وقت میسر ہے، یکسر ختم بھی ہو سکتا ہے۔ یہاں غالب نے ایک ہمہ گیر منظر کی طرف توجہ دلائی ہے جو مختلف سیاق و سباق میں انسان کو پیش آتا رہتا ہے۔

شروع کے آٹھ اشعار میں جسے اس مثنوی کا Exordium کہا جاسکتا ہے "مشعلہ آواز" کا پیکر بہت ہی مستحقِ خیر ہے اور یہ وابستہ ہے اس آتش سے بھی جو ساز کے پردوں میں چھپی ہوئی ہے اور اس حرکت اور تپش سے بھی جس نے اندر اندر ہڈیوں کو گھلادیا ہے۔

در آتش از نواے ساز خویشم

کہاں شعلہ آواز خویشم

نفس ابریشم ساز فغان است

بسان لے تم در استخوان است

غموشی گویائی، طوفان شرر اور شعلہ، یہ سب اشاراتی اور کلیدی الفاظ تمہید میں بار بار ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں۔ آتش کا استعارہ اور اس کے لوازمات اور مقصنات غالب کی شاعری میں پے در پے وارد ہوتے ہیں۔ یہ ان کا محبوب استعارہ ہے، قیاس چاہتا ہے کہ اس کا کچھ تعلق ان کے عجیب و غریب سے بھی ہے، جس میں زر مثنوی عناصر کا انجذاب ایک لازمی امر ہے، کیونکہ غالب ان تمدنی محرکات سے گہرا واسطہ رکھتے ہیں، جو ان کے تحت الشعور کی گہرائیوں میں موجود ہیں۔ جذبات کے تموج و تلاطم، ان کی تیزی اور

تشبیہ اور حرارت و تابندگی کا تعلق ان کی مزاجی کیفیت سے بھی ہے جو سبب آسا نہیں
حالت اضطراب میں رکھتی تھی۔

دلی سے قدم باہر نکلنے سے پہلے (اور انہیں نکالنا اس طرح پڑا ہے جیسے سمندر اپنی
تہ میں چھپے ہوئے موتی کو باہر پھینک دے یا آہن جو ہر کی گرد کو جھاڑ دے) غالب کو ایک
لمحے کے لئے اپنی تھائی کا شہید اور تکلیف دہ احسان ہوتا ہے۔ ویسے تو بالطبع اور بالعموم
غالب ایک مہلکی انسان تھے اور شتر مرغ کی طرح اپنے سر کو خاک صحرا میں چھپانے کے قائل
نہ تھے بلکہ وہ اپنی ذات سے ایک انجمن اور ہر وقت دوستوں، شاگردوں اور قدردانوں کے
حلقے میں گھرے رہتے تھے۔ مگر ان کی تھائی اس نوعیت کی ہے جیسی کہ ہر تخلیقی فن کار کا
مقدر ہوتی ہے، جو انجمن کے اندر ہوتے ہوئے بھی اپنے آپ کو انجمن سے باہر اور اس سے
کنارہ کش تصور کرتا ہے، اور اپنے کلبہ احزان کا شیدائی اور گرویدہ ہوتا ہے۔ یہ تھائی بقول
رومانی برطانوی شاعر ورڈزور تھ تخلیقی دماغ کے لئے ایک مفروضے اور لازمی شرط کی حیثیت
رکھتی ہے۔ ہر شاعر اپنی زندگی معمولاً ”دو سطحوں پر گزارتا ہے“ ایک معاشرتی اور بیرونی سطح
اور دوسری داخلی اور استخراق اور مراقبہ کی سطح اور یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔
لیکن بیک وقت بھی موجود ہو سکتی ہیں۔ پہلی سطح پر جب غالب ”جلوہ سنج ناز“ ہونے کی
طرف میلان رکھتے ہیں، تو انہیں فضل حق خیر آبادی کی یاد سلاتی ہے جن سے وہ علمی، فکری
اور تصوراتی سطح پر ایک ربط خاص رکھتے تھے۔ جب انہیں اپنا ایمان تازہ کرنا مقصود ہوتا ہے
تو ”حرز بانوے ایمان“ یعنی حسام الدین حیدر خان کی کشش ان کے ذہن کا تعاقب کرتی ہے۔
اور جب ”قبائے جاں“ میں بیوند ٹانگنا چاہتے ہیں تو امیر الدین احمد کی شخصیت ان پر مستولی
ہو جاتی ہے۔ دلی سے غالب کو جو دبستگی اور عشق تھا، ”وہ کھلا ہوا راز ہے“ اور اس لئے
تھاج بیان نہیں۔ اس دبستگی بلکہ والہانہ فینگی کا تصور کیجئے تو حافظے میں ڈاکٹر جانسن کا ”جو
لندن کا عاشق زار تھا“ یہ قول تازہ ہو جاتا ہے کہ جب کسی شخص کا لندن سے دل بھر جائے تو

سمجھ لیجئے کہ اب زندگی سے اس کا دل سیر ہو گیا۔ لیکن غالب کا دل بھی ان کے ذہن کی طرح
 تہہ در تہہ وسیع اور کشادہ تھا۔ جس میں رنگارنگ جلوؤں کی سمائی ہو سکتی تھی۔ اس وسیع و
 عریض کائنات میں جس کے لئے گلستان کا اشارہ استعمال کیا گیا ہے، وہ دلی کی بزم سے نکل کر
 آشیاں سازی کے لئے ”شاخ گلے“ سے لو لگا سکتے ہیں۔ ”جس کا کال نہیں“ اور جو ان کی
 دسترس میں ہے، یعنی سرزمین بنارس، جس کے لئے اس کے بعد ”گل زمینے“ کا پیکر ابھرتا
 ہے۔ یہ سواد دلنشیں بہار آشنا ہے، مینو قماش ہے اور اس کے نظارے کے لئے ان کی نگاہ
 گلشن ادائی کا اگر دعویٰ کرے، تو بے جا نہ ہو گا۔ بنارس کے لئے چین سے نسبت ”آب رود
 گنگا“ کو بغایت ناگوار ہے، اور اس کا اظہار اس کے تموج سے ہوتا ہے۔ انسانی جذبات کو
 غیر ذی روح اشیاء سے متعلق کرنا ایک معروف ادبی ترصیع یعنی Artifice ہے اور اسے
 شعری تخلیق کے وظیفے کا کارنامہ سمجھنا چاہئے۔ شہر بنارس کے وجود پر دہلی بھی، جو غالب کی
 تمام تر آرزوؤں اور تمناؤں کا مرکز و محور اور ان کا مہلکی و ماوا ہے، درود بھیجنے میں تامل و
 تذبذب کو راہ نہیں دیتی کہ اس کی خوشگواہی اور رعنائی و برنائی بہر حال اپنا خراج لے کر
 رہے گی

بخوش پرکاری طرز وجودش

ز دہلی میرسد ہر دم درودش

اس کے برعکس جیسا کہ اوپر کہا گیا، بنارس محض ایک نقطہ مکانی یعنی Spatial Point
 نہیں ہے بلکہ لمحہ بہ لمحہ غالب اپنی مرتعش جمالیاتی حس سے کام لے کر اس کے وجود کو ایک
 منفرد اور دلکش اکائی کی حیثیت سے ابھارنا چاہتے ہیں۔ یہ گویا پیشہ خیمہ ہے، ”ان نازنینان سمن
 بر کے تعارف کا“ جو ان کی توجہ کافی الاصل مرکز و محور بننے والے ہیں۔

لیکن بنارس کی دید و دریافت ابھی ختم کہاں ہوئی ہے۔ اس خاکے کے رگ و ریشے

اور اس کے خطوط میں ابھی مزید رنگ بھرنا باقی ہے۔ اس کا جو نقش اب تک چشم تصور کے

روبو لایا گیا ہے۔ اس سے جذبہ حسد کا پیدا ہونا تو شاید پسندیدہ امر نہ سمجھا جائے لیکن رشک کے جذبے کی اس سے اگر تحریک ہو، تو تعجب انگیز نہیں، بلکہ عین قرین قیاس ہے۔ ”و لیکن غبطہ گر باشد عجب نیست“ جذبہ رشک کے ابھرنے پر جو استدلال غالب نے قائم کیا ہے اور اس کی توجیہ جس انداز سے کی گئی ہے، اس میں ایک طرح کی نکتہ سنجی کا دخل ہے۔ بتا رہا ہے ہندوؤں کا مذہبی مرکز ہے، اور ہندو قوم عموماً تپاخ یا آواگون کے اصول میں یقین رکھتی ہے۔ بتا رہا ہے کا حسن اور مجسم پاکیزگی کچھ اس طرح کی ہے، جس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ یہاں غالب ایک طرح کا اسطور یعنی Myth تراشتے ہیں یہ کہہ کر :

کہ ہر کس اندران گلشن حمید
دگر پیوند جسمانی نہ کیرو
زعی آسودگی بخش روانما
کہ داغ جسم می شوید زجانما

اس عقیدے یا اس پر منحصر اسطور کا اتمام اس انداز سے کیا گیا ہے :

فلنگلی نیست از آب و ہوائش
کہ تما جان شود اندر فضائش

تپاخ کے عقیدے کی رو سے انسان کے لئے اس دنیائے آب و گل میں کھل یا قلعی قائم قدر نہیں ہے، بلکہ زندگی کا تسلسل دراصل ایک چکر ہے۔ جرم من فلسفی نطشے بھی کائنات میں تکرار کے چلن کا قائل ہے۔ جسم بدستور اپنی ہیئت بدلتا رہتا ہے، (جیسا کہ ارسطو نے مادے کے بارے میں بالعموم کہا تھا کہ یہ کبھی فنا سے ہٹتا نہیں ہوتا) اور ایک نوع سے دوسری نوع میں بہ اعتبار اپنے اعمال سابقہ کے اور فصل زمان کے ساتھ منتقل ہوتا رہتا ہے۔ غالب نے اس تسلیم شدہ عقیدے کو شعری طور پر استعمال کر کے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ انسان موت کے سانچے سے گزرنے کے بعد (جو بقول میر و اماندگی کا ایک وقفہ ہے) اس روح پرور

فضا (تارس کی فضا) میں جسم کے بندھنوں اور علاقوں سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے۔ یہ گویا خوبی ہے سرزمین تارس کی اختصاصی طور پر، یعنی جسم کی گراں باری، جہیم اور مکانیت سے آزاد اور بے نیاز ہو کر انسان صرف جان یعنی روح کا حامل بن جاتا ہے۔ یہ گویا تہذیبی حیثیت یعنی Transfiguration کے اصول کی ایک نئی جہت یا بعد Dimension ہے جسے غالب نے انتہائی ندرت و نزاکت کے ساتھ اور فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ افلاطون نے جسم کو روح کا زندان کہا تھا، صرف موت کے بعد ہی روح کے لئے اس زندان سے نجات حاصل کرنا ممکن ہے۔ کم و بیش یہی تصور یہاں بھی پیش کیا گیا ہے۔

اب اس کے بعد اس فضائے روح پرور کے مکینوں سے بھی ملاقات کر لیجئے جو اس سیاق و سباق میں ایک خاص امتیاز کے حامل نظر آتے ہیں۔ ”تماجاں شود“ کی ترکیب استعمال کر کے گویا غالب نے ہمیں ایک ایسی کلید مہیا کر دی ہے جس سے بہت سے اسرار کا عقدہ کھل سکتا ہے۔ یہ ان کے تصوراتی نصب العین اور رجائی نقطہ نظر سے بھی پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اس دس یعنی سرزمین تارس کے باسی بھی مادی جسم کی کثافت سے بے نیاز اور مبرا ہیں۔ یعنی وہ روح ہی روح ہیں۔ یہ کہنے کا مدعا دراصل ان کے جوہر ساں یعنی Quintessential وجود کی طرف توجہ دلاتا ہے۔ قدیم فلسفے کی رو سے انسان اور کائنات فطرت دونوں کی تخلیق میں اولاً ”چار عناصر کی کار فرمائی رہی ہے یعنی آب و باد و خاک و آتش“ جن کی ہا ہی آمیزش ضروری تھی۔ لیکن یہاں ان عناصر کا دور دورہ نہ ہے۔ یہاں صرف جوہر ہی جوہر ہے اور ان بایسوں کی شخصیت پورے گل کی طرح سبک اور لطیف ہے، یعنی ایٹری ہے اور حجم سے بے نیاز ہے۔ چنانچہ ان پر یزادوں یعنی ساکنان تارس کے بارے میں کہا گیا ہے :

نما شاں چو بے گل گراں نیست
ہمہ جانہ و جمے درمیاں نیست

اور بنارس کے بارے میں بھی جو کچھ صحیح ہے وہ ان دو اشعار کے توسط سے معرض
اظہار میں لایا گیا ہے :

خس و خارش گلستان گوئی
خمارش جوہر جانت گوئی
دریں دیرینہ دیرستان نیرنگ
بہارش امین است از گردش رنگ

یہاں بوعی بو ہے، جوہری جوہر ہے۔ یہ دونوں روح کے استعارے ہیں اور جسم اور
مکانیت سے بے نیازی ہی تمام تر توجہ کا مرکز ہے۔ یہاں کی بہار بھی گردش رنگ سے محفوظ و
مأمون ہے۔ یہاں تغیر نہیں بلکہ ثبات ہی اصل قدر ہے۔

اس مثنوی میں غالب کا رمز آشنا اور کیساوی تخیل بنارس اور ساکنان بنارس کی
کشش کے مابین ہمہ وقت گردش میں رہتا ہے۔ چنانچہ وہ آغاز تو کرتے ہیں سر زمین بنارس کی
تعریف و ثناء خوانی سے، اس کے بعد بنارس کے باسیوں سے گریز کرتے ہیں اور ایک بار پھر
بنارس کی مدح خوانی کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ ان کا مشاہدہ ہے کہ موسم چاہے بہار کا ہو،
خزاں کا یا گرمی کا، اس کی فضاؤں میں ایک جنت آباد رہتی ہے۔ یہاں سخت سردی اور سخت
گرمی یکساں طور پر معتدل اور لطافت و نزہت دونوں کی حامل نظر آتی ہے۔ یہاں ”بال انشانی
ناز“ اپنا ظہور کرتا ہے، اس کی خزاں بنارس کی پیشانی ناز کا صندل ہے (جس میں خوشبو اور
ٹھنڈک دونوں کی طرف اشارہ مستتر ہے) اور اس کی دلقریبی اور دلکشی کی حد اور اس کا خلاصہ
یہ ہے کہ اس کی پوری فضا رنگ و نور میں ڈوبی ہوتی ہے :

فلک را نقشہ اش گر بر جبین نیست
ہیں این رنگینی موج شفق چیت

یعنی رنگینی موج شفق دراصل بنارس کی جبین ناز کا نقشہ ہے جو از زمین تا آسمان

نقل ہو گیا ہے۔ یہ الفاظ دیگر دھرتی سے آکاش تک رنگ و نور کا ایک سیلاب بے پناہ و بے
اماں ہے، جس میں کائنات کی ہر شے فرق ہے۔ اس کی ہر مشیت خاک کیف و سرمستی کے
اعتبار سے کنشت کا مرجہ رکھتی ہے اور اس کی ہر نوک خار اپنی تازگی، سرسبزی اور جوش نمو
میں مشیت کی یاد تازہ کرتی ہے :

کف ہر غاشل از مستی کشے
سر ہر خارش از سبزی بشے

یہاں ہر شے کے رنگ و پے میں سرمستی اور قوت حیات کا خون دوڑ رہا ہے۔ بنارس
بت پرستوں کا مرکز و مرجع اور ان کی عبادت کا گویا کعبہ ہے۔ جہاں انسان اپنی تمام تر فروتنی
اور خاکساری کے ساتھ جبین نیاز کو خم کرنے کے مسلک کا پیرو اور شہدائی ہے۔ اس کے بتان
خود آرا یعنی ساکنان کاشی کے لئے غالب پھروسی شعلہ و آتش اور رنگ و نور کے استعارے کو
کام میں لاتے ہیں۔ (یہ کہنے کی مطلق ضرورت نہیں کہ انسان اور کائنات فطرت کی تخلیق
کے عناصر اربعہ میں آتش لطیف ترین عنصر ہے)

بتانش را ہوئے شعلہ طور
سرایا نور ایزد چشم بد دور

اور یہ اضافہ کرنا بھی تحصیل لا حاصل ہے کہ انسانی روح لطیف اور شفاف اس لئے
ہے کہ اس میں نور ایہندی سرایت کئے ہوئے ہے یا اس میں برابر کا سیم و شریک ہے۔ لیکن
پھر یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ جسم سے خالی اور تمام تر روح کی حامل مخلوق کا تصور اچھا غیر مرئی
ہے کہ وہ دور تک اور دیر تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتا یا ہم اس کی تعظیم کے محمل نہیں
ہو سکتے۔ یہ جسم منو بے شک ہے اور اسے رنگ و بو اور لطافت و زہمت سے ایک اختصاصی
نسبت ہے۔ چنانچہ ان پریچھو لوگوں کی تعریف کے لئے یہ پراپے بیان اختیار کیا گیا ہے :

عجم بکے در بہا : طبعی است

دہنا رنک گہائے رنجی است
 ادائے یک گلستاں جلوہ سرشار
 خرامی صد قیامت قندہ دربار
 بہ لطف از موج گوہر نرم رو تر
 بناد از خون عاشق گرم رو تر

یہاں ان کے دہنوں کے لئے گہائے رنجی کا استعارہ اور ان کے بدنوں کے لئے
 موج گوہر کا استعارہ غالب کے گہرے احساس جمال کی بھی چٹلی کھا رہے ہیں اور ان اچانک
 نرمیوں یعنی Tendernesses کی بھی جو مشاہدے میں در آئی ہیں۔ ان کے قد کی اٹھان
 اور چال کا انداز کچھ ایسا ہے کہ اس کے ظلم سے پورے جن پر ایک دام تذبذب بچا ہوا سا لگتا
 ہے۔

د انگیز قد انداز خرامے
 پائے گلنے گسترہ دایے

ان کے جلوے عارت گر ہوش ہیں اور وہ جسے بستر شکن ہوتا ہے، ان کی سرمستی اور
 اہتراز کا یہ عالم ہے گویا بہار اور نوروز دونوں نے عاشق کے خانہ ویراں کو بقول اصغر گوہر دی
 ”چلوں کے اڑدھام“ سے شراپور کر دیا ہے :

د رنگیں جلوہ با عارت گر ہوش
 بہار بستر و نوروز آغوش

وہ سرے مصرعے کی بلاغت، معنویت اور اشارت اور سرخوشی خاص طور پر قابلِ داد اور
 ستائش ہیں۔ پھر اس پر مستزاد ان کی دراز قامتی اور مڑگاں درازی ایسی ہے جو خرمین ہوش و
 حواس کو جلا کر خاکستر کر دے اور جگر کو لخت لخت کر دے۔

قیامت قیامتیں مرگاہں درازاں

ز مرگاہں بر صف دل نیزہ ہازاں

یہاں قیامت اور مرگاہں کا سنوگ اور ان کی حشر سامانیاں جان بوجھ کر سامنے لائی گئی ہیں۔
گنگو کے اس اہتمام و انصرام کے باوصف اور اس کے دوران ایک شعر میں انتہائی سادگی اور
برجستگی کے ساتھ اس کیفیت کا ذکر بھی بڑے اجمالی طریقے سے کر دیا ہے، جو عاشق دیدہ ور کی
پوری شخصیت کو متاثر اور مسحور کرتی ہے :

بتن	سرمایہ	افزائش	دل
سرایا	مژدہ	آسائش	دل

یہ الفاظ دیگر افزائش دل اور افزونی حیات ہی دے ایسے تاثرات ہیں، جو ان موشوں کے حسن
سے مرتب شدہ نتائج مابعد کے جاسکتے ہیں۔ اس کے بعد کے دو اشعار میں آپ اور موج کے
حوالے سے دریا کا شعری پیکر جو مستتر ہے، "اشارۃ" سمجھایا گیا ہے۔ یہاں "مستی" تغزی (یعنی
خوش بدنی) اور جلوہ سامانی، وہ بیرونی دکائف اور مظاہر ہیں جو شخصیت کے اظہار کی علامتیں
بن گئے ہیں۔ اور یہ سب علامتیں بھری بھی ہیں اور حرکی بھی۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ
یہاں حرکی پیکر بھری پیکروں پر حاوی نظر آتے ہیں :

مستی	موج	را	فرمودہ	آرام
بہ	تغزی	آپ	را	اندام
د	بس	عرض	تمنا	مگ
د	موج	آغوشا	میکند	مگ
د	تکب	جلوہ	ہا	بے تکب
گہرا	در	صف	ہا	آپ

یہاں موج کو جو سر تا پا حرکت ہے اور رفتار ہے، آرام کا حکم دینا کہ اس کی روانی کی مستی خود

ان خودیوں کے رگ و پے میں غفل ہو گئی ہے اور تغزیا خوش بدنی کا آب دریا کو جسمانییت بھٹھا دریاے گنگا کا عرض تمنا کر کے سرشار و بدست ہو جانا اور اپنی آغوش واکرنا اور پھر آخر آخر میں سیسوں میں محبوس موتیوں کا ان حسینوں کی جلوہ سامانی اور برق اندازی کی تاب نہ لا کر پانی پانی ہو جانا شعری تخیل کے ایسے وظائف ہیں جن کی محض منطقی سطح پر تفہیم ممکن نہیں اور غیر ضروری بھی ہے۔ یہاں حسن انسانی اور مظاہر فطرت کے مابین 'بہتائے حرکت و روانی' جو عنصر مشترک ہے، وہ ایک ایسا باہمی قائل ہے جو شاعر کی چشم باطن ہی پر آشکارا ہو سکتا ہے۔

اس منزل پر پہنچ کر مثنوی میں ایک اور گریز بھی کچھ کم قابل لحاظ نہیں ہے۔ اب بتارس محض ایک معروض خارجی نہیں رہ گیا ہے۔ بلکہ خود ایک محبوب کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہاں اس کجائی یا اہلباق Identification کا اظہار ہوتا ہے کہ اس کی جو جو خوبیاں اور جلوہ آرائیاں معرض اظہار میں آچکی ہیں اور آنے والی ہیں۔ وہ سب اس انداز اور وضع کی ہیں، جیسے ایک گوشت پوست اور رگیں اور اعصاب رکھنے والے محبوب کی ہوتی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر یہاں شے اور شخص یا حسینان بتارس اور ان کا مامن و مسکن ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں کہ ان کے درمیان فرق و امتیاز مٹ گیا ہے۔ یعنی مقام خود محبوب کی طرح آنکھوں کا تار این گیا ہے جس کی رونمائی کے لئے دریاے گنگا صبح و شام آئینہ در دست نظر آتا ہے۔ اس پری چہرے کا نیاز عکس ایسا ہے کہ آسمان نے سورج کے آئینے کو ذر نگار کر دیا ہے اور اس کے غیر معمولی حسن و دلربائی کا یہ عالم ہے کہ آئینے میں اس کا نقش رقص کتنا نظر آتا ہے :

تمام ایند نہی حسن و جمالش

کہ در آئینہ ی رقصہ جمالش

عکس اگنی آئینے کا مخصوص وظیفہ اور کردار ہے اور یہ عکس جو پانی کی لہروں پر پڑتا ہے وہ

حرکت اور موج کا یکسرین کر اس محبوب صورت کو بھی حرکت سے متصف کر دیتا ہے۔ اس سے بڑھ کر توصیف کا پہلو غالب نے یہ نکالا ہے کہ جب آب گنگا پر اس کا پرتو پڑا تو ایسا لگا گویا کہ بتارس کے حسن و جمال کی اگر کوئی نظیر کہیں دستیاب ہے، تو وہ خود بتارس ہی ہے :

بکشمش عکس تا پرتو گلن شد
بتارس خود نظیر خوشن شد

مزید یہ کہ اس جیسا نگارستان نہ شاید چین میں ہے اور نہ اس جیسا شارستان، یعنی عمارتوں کا شہر صلیب دہشتی پر کہیں اور موجود ہے۔ غالباً چین کا ذکر وجہ اس کی قدیم تہذیب کے آیا ہے اور اس لحاظ سے بھی کہ چین کی مصنوعات اس زمانے میں (اور آج بھی) بڑی نایاب اور فنی تخلیق کا نادر اور اعلیٰ نمونہ سمجھی جاتی تھیں۔ چین کی قدامت اور بعد مکانی کی وجہ سے اس کا تصور عام طور پر رومان انگیز رہا ہے، فی الوقت چین کی عظمت اور امتیاز کے اسباب گونا گوں ہیں، یعنی فن میں فوقیت اور اکیلت کے ماسوا بھی :

بہ چین نمود نگارستان چہ اوکی
بکیتی نیست شارستان چہ اوکی

اگلے ایک شعر میں ان تمام اشاروں اور امکانات کو بڑی ہنرمندی اور معنی آفرینی کے ساتھ دو مصرعوں میں اس طرح سمودیا ہے کہ بیاباں در بیاباں اس کی لالہ زاریاں اور گلستاں در گلستاں اس کی رعنائی اور زیبائی بخت پر کشش، چاذب نظر اور دل موہ لینے والی ہیں :

بیاباں در بیاباں لالہ زارش
گلستاں در گلستاں نو بہارش

یہاں بیاباں اور گلستاں کی تکرار جس میں ایک صوتیاتی حسن پنہاں ہے، خیال کو حد نظر تک لے جاتی ہے اور کثیر العنصری کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ یہاں غالب کا ایجاز بیان اور بلاغت ستائش سے ماوراء ہے۔

اس مقام پر پہنچ کر بتارس کی اہمیت کا ایک اور پہلو ذہن کو سوجھتا ہے۔ یعنی اس خواہش Sensuousness سے جس کلب تک زیادہ تر عمل دخل رہا ہے، ایک طرح کا گریز گرد و پیش کی دنیا میں فی الحال خرابی کی جو صورت اخلاقی اقدار سے لا تعلقی برتنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے اور انسان نے جس طرح قابل مذمت محرکات کے سامنے سپر ڈال دی ہے، اس کا اقتضائے فطری تو یہ تھا کہ دنیا کب کی ختم ہو گئی ہوتی اور اس کا وجود خاستر ہو گیا ہوتا۔ کیونکہ جو جو ناقضات اور پیچیدگیاں انفرادی اور اجتماعی سطح پر انسانی تعلقات کے تانے بانے میں در آئی ہیں، ان کا لازمی نتیجہ شکست و ریخت اور انہدام و استیصال کے علاوہ اور کچھ قیاس میں نہیں آسکتا۔ اس لئے یہ یقین کرنے کو جی چاہئے لگتا ہے کہ جس معروض نے ان منفی عناصر اور قوتوں کی عمل درآمد کو روک رکھا ہے وہ خود بتارس کا وجود ہے۔ اور یہ ایک ایسا امتیاز ہے کہ اس کا صحیح اندازہ لگانے کے لئے خیال کے پر جلنے لگتے ہیں :

بلند افتادہ تمکین بتارس

بود بر اوج او اندیشہ تارس

گویا بتارس کا وقار اور بھرم ایک ایسا منظر ہے جو انتشار اور اضمحلال عالم کو روکے ہوئے ہے۔ یہیں سے مثنوی میں سمت الرا اس کے تضاد یعنی Anticlimax کا نقطہ بھی نظر آنے لگتا ہے۔ بتارس کے حسن و خوبی سے مسحور ہو چکنے کے بعد اور اس کی انجذابی اور ارتباطی قوت کے اعتراف کے ساتھ ساتھ شاعر کے کان میں کوئی یہ بھی پھونک رہا ہے کہ اسے اپنی تنگ و تاز کے لئے وسیع تر فضاؤں کی تلاش جاری رکھنی چاہئے اور اپنے نفس کی توانائیوں پر بھروسہ کرنا چاہئے :

چہ جوئی جلوہ زین رنگین چمن ہا

بہشت خویش شو از خون شدن ہا

جنونت مگر بہ نفس خود تمام است

ز کاشی تا بہ کاشان فیم گام است
 مہ از کف طریق معرفت را
 سرت گدوم بہ گرد این شش جہت را
 فرو مانند بہ کاشی تا رسائی است
 خدارا این چہ کافر ناجرائی است

کاشی اور کاشی کے ہاسیوں سے اتنا عرصہ دل لگانے کے بعد پھر وطن اور اہلئے وطن کی یاد
 شاعر کے دل میں چکیاں لینے لگتی ہے، وہ ایک طرح کی ندامت کے احساس سے بھی سرنگوں
 نظر آتا ہے اور اپنے نفس کی کمزوری کے مداوا کے طور پر اسے مراجعت کی طرف ترغیب بھی
 دلاتا چاہتا ہے :

بہ کاشی لختی از کاشانہ یاد آر
 درین جنت ازاں ویرانہ یاد آر
 درینا در وطن وا ماندہ چند
 بخون دیدہ ندرق راندہ چند

وطن میں اگرچہ وہ خوار و افسردہ تھا اور ممکن ہے اہلئے وطن کی بے اعتنائی نے اس کے دل کا
 خون کھدیا ہو اور اس کی امیدوں اور آرزوؤں کو پامال کیا ہو، لیکن وہ اب بھی ان کے لئے
 سرمایہ ناز و افتخار ہے۔ اور وہ اب بھی اپنی پریشانی خاطر دور کرنے کے لئے اس کی مراجعت
 کے خیال سے لو لگائے بیٹھے ہیں اور جلتے ہوئے دل کے زخموں کے اندمال کے لئے اسی کی
 طرف دیکھتے ہیں، اور اس کے وقار اور بھرم کا پاس اب بھی اپنے دلوں میں رکھتے ہیں :

ہمہ در خاک و خون اگندہ تو
 بگم بے کسی ہا بندہ تو
 چو شمع از داغ دل آذر نشان

بہ ہم عرض دعویٰ ہے زبان

سر و سرمایہ عارت کردہ تو

ز تو تالان و لے در پردہ تو

اس نقطے پر پہنچ کر شاعر اپنے اندرون میں جھانکتا اور احتساب خود کی طرف مائل نظر آتا ہے۔
اس کے سامنے بہت سے کام ہیں جنہیں اسے سرانجام دینا ہے اور امکانات کا دامن تاحہ نظر
پھیلا ہوا ہے :

ترا اے بے خبر کاریت درپیش

بیابان و کساریت درپیش

اس کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ اس سیلاب کی طرح بے روک ٹوک بڑھتا چلا جائے
جس کی روانی کے خلاف کوئی مانع نہیں ہو سکتا، کوئی بند نہیں باندھا جاسکتا۔ اور اپنے سفر کو
منزل بہ منزل طے کرتا چلا جائے :

چھ سیلابت شتابان می توان رفت

بیابان در بیابان می توان رفت

تن آسانی کو ختم کر دینا چاہئے تاکہ زندگی کے رنج و تعب پر فتح حاصل کی جاسکے :

تن آسانی بہ تاراج بلا

چھ بنی رنج خود را رونما

ہوس کو ختم کرنا یا فنا کرنا اور نفس کو اندرونی سوزش کی رعایت سے آتش زیر پا رکھنا ضروری
ہے تاکہ زیست کے مسائل کے حل کی کوئی سبیل سامنے آسکے اور آخر آخر میں غالب کے
کلام کی تان بھی وہیں جا کر ٹوٹتی ہے جہاں اقبال اور دوسرے بڑے مفکروں اور شاعروں کی
لے کی، یعنی عقل فرومایہ کے مشوروں اور رہنمائی پر جنون اور عشق کی برتری اور فضیلت۔
اور اس سے عقدہ ہائے مشکل کے کشود کار کی امید :

دل از تاب بلا بگدازد و خون کن
ز دانش کار نکشاید جنون کن

خرد اور عشق کی پیہم کشش اور باہمی مسابقت ایک مستقل اور دائمی مسئلہ ہے۔ گفتگو کے خاتمے پر غالب ہر طرح کی رکاوٹوں اور موانعات سے گذر کر آزادی اور آزادہ روی کی فضا میں سانس لینا چاہتے ہیں، یعنی قید مکاں سے بھی آزاد ہونا چاہتے ہیں اور قید زماں سے بھی۔ کہ یہی دہری پابندی عزم و ہمت کے پر کاٹتی ہے۔ اور انسان کے لئے زنجیر پابن جاتی ہے۔ غالب آزادی کے دلدادہ اس لئے ہیں تاکہ اپنے عزائم اور آدرشوں کی روشنی میں اپنی پیشرفت کو جاری رکھ سکیں :

شرار آسا فنا آمادہ بر خیز
پیشاں دامن و آزادہ بر خیز

دہلی سے بنارس اور بنارس سے کلکتے کا سفر اور وہاں سے واپسی لغوی مفہوم میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے، بلکہ یہ ایک اشارہ ہے مہم جوئی کے محرک یعنی Motif کا، تسلسل عمل کے احساس کا، اور اس امر کا بھی کہ سفر چاہے ایک خط مستقیم کی صورت نظر آئے یا ایک دائرے میں، لیکن اس سے وابستہ کیفیات کو ناپنے اور متعین کرنے کا کوئی سیدھا سادہ طریقہ نہیں ہے۔ امید و بیم، مسرت و غم، کشادگی اور انقباض، آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کا عمل زندگی کی سمت و رفتار اور اس کے نشیب و فراز کے ساتھ ملحق اور وابستہ ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ زندگی ان محاذ یافتہ اور مخربستہ ہو کر رہ گئی ہے یا اس میں نمود افزائش اور حرکت و ارتقاء کی کوئی رمق ابھی باقی ہے۔ مثنوی کا آغاز ہوتا ہے ایک طرح کے اضطراب و ہیجان سے، درمیان میں شاعر کے تخیل کی نادرہ کاریاں سامنے آتی ہیں، جن میں بھری اور حرکی پیکر خاص طور سے توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں۔ اور اس کا اختتام ہوتا ہے ٹھیرے اور سنبھلے ہوئے لب و لہجے پر۔ یہ لب و لہجہ اندرونی تضاد پر دلالت نہیں کرتا، بلکہ اس ذہنی اور جذباتی سفر کا ایک مقام ہے جس سے شاعر بہر حال گذرتا ہے۔

مومن اور غالب : نکتہ سنجی کے دو انداز

مومن اور غالب دو ممتاز معاصرین ہیں اور دونوں کی فطانت کا بہترین اظہار غزل کے میڈیم کے توسط سے ہوا۔ گو ان دونوں کی مشنریاں اور قصیدے بھی اپنی اپنی جگہ خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ لیکن فی الوقت ہمیں ان سے سروکار نہیں۔ ادھر کچھ عرصے سے مومن کی شاعری کی طرف توجہ کی جارہی ہے اور ان کی دلنواز شخصیت کے تضادات بھی زیر بحث آئے ہیں۔ نیاز فتح پوری نے تو یہ دو ٹوک فیصلہ کر دیا تھا کہ اگر انہیں اردو غزل گو شعراء کے دوا دین میں سے کسی ایک کے انتخاب کا حق دیا جاتا تو وہ بلا تامل اور بلا تکلف دیوان مومن کو اپنے لئے چن لیتے۔ اچھا ہی ہوا انہیں یہ اختیار نہیں دیا گیا اور ترجیح کو بدوئے کار لائے کا انہیں موقع نہیں ملا۔ یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ جب مولوی ضیاء احمد بدایونی مرحوم نے اپنے مرتب کردہ دیوان مومن کا ایک نسخہ ڈاکٹر اقبال کی خدمت میں روانہ کیا تو موخر الذکر نے اسے زیادہ لائق التفات قرار نہیں دیا۔ مومن پر غالب کی برتری اور تفوق نیاز فتح پوری کے علی الرغم ایک ناقابل انکار حقیقت ہے لیکن اس برتری اور تفوق کو ثابت کرنے کی کوئی ایسی کوشش نہیں کی گئی جو توجہ کو اپنی طرف منعطف کراتی۔ اس سیاق و سباق میں اکثر اوقات یہ کہا گیا کہ غالب جدید دور کی حیثیت کے لئے بڑی کشش رکھتے ہیں کہ ان کی شعری

فطانت اپنے سے آگے دور کی آئینہ داری کرتی ہے۔ اور ان کی غزل کی شاعری میں بالخصوص ایسے عناصر کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ جو جدید فکری کے نہیں، بلکہ جدید انداز گفتگو کا بھی جزو لاینفک ہیں۔ راقم الحروف نے ایک مدت ہوئی سب سے پہلے اس امر کی طرف توجہ دلائی تھی کہ غالب کا شعری ادراک اور ان کی حسیت سترہویں صدی کے ادراک کے برطانوی ما بعد الطبعاتی شاعروں جیسے جان ڈن اور مارویل کے مماثل ہے۔ جو تجربے کے تضاد اور بظاہر مختلف پہلوؤں کو ایک وحدت میں سمونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اور اس ضمن میں غالب نے رمز بلغ یعنی Conceit کی فنی تدبیر سے جگہ جگہ کام لیا ہے۔ یہ عمل تخیل کی اس کار فرمائی کے تحت بھی آتا ہے، جس کی طرف ردائی نقاد کالرج نے بڑی دیدہ وری کے ساتھ اور بالتفصیل اشارہ کیا ہے۔ ایک طویل مضمون ”غالب کی شاعری کا ایک رخ“ (حوالہ نقد غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۳ء) میں یہ محاکمہ کافی شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ کافی عرصے بعد اسی پہلو پر مشہور افسانہ اور ناول نگار احمد علی نے مختصر طور سے گفتگو کی (حوالہ! تنقید غالب کے سو سال، مرتبہ عبادت بریلوی، لاہور، ۱۹۶۹ء) مومن اور غالب کی شعری فطانت پر اگر بہ امعان نظر غور کیا جائے تو دونوں کے درمیان بعد المشرقین ملے گا۔ اول الذکر کی جن خوبیوں کو عام طور سے سراہا جاتا ہے، وہ ذاتی سطح پر ان کی نفاست، نازک مزاجی اور پر تکلف رکھ رکھاؤ اور فنی طور پر ان کے انداز بیان کی شوخی، بر جستگی اور نزاکت احساس ہیں۔

مومن نے حسن و عشق کی زندگی کے واردات اور عام حسی تجربات کو جس شادابی اور دل نشینی کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس سے فرحت و انبساط کی جو مرتعش لہریں اٹھتی ہیں۔ اس سے انکار ممکن نہیں۔ باوجودیکہ نہ ان کے ہاں بین اور واضح طور پر سراپا نگاری کی گئی ہے اور نہ عاشق محبوب کی شخصیت کو اپنے اندر ضم کرتا نظر آتا ہے۔ غالب کے ہاں اس کے برعکس حسی تجربے ایک طرح کی مثالیّت پسندی یعنی IDEALIZATION کے عمل سے

گزارے جاتے ہیں۔ عاشق کی شخصیت بھی ان کے ہاں زیادہ نمایاں ہے اور عشق کا تجربہ ایک تصوراتی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس مقابلے مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ مومن اور غالب کے ہاں جو عنصر مشترک ہے، وہ نکتہ سخی یعنی WIT کا استعمال ہے۔ برطانوی انشائیہ نگار ایڈمنسن نے سب سے پہلے اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ نکتہ سخی دو طرح کی ہو سکتی ہے، سخی نکتہ سخی یعنی TRUE WIT اور اس کے بالمقابل جھوٹی نکتہ سخی یعنی FALSE WIT۔ ان دونوں کا فرق ہی غالب کو مومن سے ممتاز کرتا ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ ہم اس موضوع پر پیش قدمی کریں اور اسے کھنگالیں، یہ متعین کرنا ضروری ہے کہ نکتہ سخی کے مضمرات کیا ہیں؟ وہ عناصر جو اس ذہنی اور فنی رویے کی تشکیل کرتے ہیں، مختصراً یہ ہیں: اچ یعنی INGENUITY حذف بیان یعنی ELLIPSIS، ایک نوع کے تفسیر طبع بلکہ سخافت یعنی LEVITY اور سنجیدگی کی بیک وقت موجودگی اور ہم آمیزی، ایک طرح کی معنی خیز خموشی یعنی RETICENCE اور سب سے بڑھ کر حسی ادراک یعنی PERCEPTION سے سفر کر کے تصور یعنی CONCEPTION تک رسائی۔

یہ ماننے میں شاید ہی کسی کو ذہنی پس و پیش ہو کہ مومن کی شاعری (غزلیہ شاعری) کا دائرہ کار یعنی RANGE بہت محدود ہے۔ شاید یہی وجہ ہو نیاز فتح پوری کے اس عزم بالجزم کی کہ وہ کسی بھی دوسرے اردو غزل گو کے مقابلے میں دیوان مومن کو ترجیح دیں گے۔ مومن کی شعری حیثیت کا جن شعرائے مابعد نے اثر قبول کیا، ان میں شاید خاص طور سے حسرت موہانی کافی نمایاں ہیں۔ لیکن یہ امر فی الحال ہماری گفتگو کا محور نہیں ہے، ہمیں تو مومن کے رنگ تغزل، ان کے شعری تجربے کی نوعیت، ان کے شیوہ گفتار یعنی ڈکشن سے سروکار ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کی شخصیت اور زندگی کے حالات و حوادث دونوں میں مقدس یعنی SACRED اور غیر مقدس یعنی PROFANE عناصر کی یکجائی اور شمولیت کی شہادت موجود ہے۔ عمر کی ایک خاص منزل تک لہو و لعب میں طوٹ اور جھٹلا بھی رہے اور نہ جانے

کتنی پردہ نشینوں میں 'جن میں صاحب کا نام سرفہرست ہے' دل بھی اٹکایا اور حیرانی و سرمستی و ربودگی کے ساتھ داد عیش بھی دی 'اور جب پلٹے تو اپنا ربط و تعلق شاہ عبدالعزیز اور شاہ عبدالقادر سے بھی قائم اور استوار کیا۔ اور ان کی بارگاہ میں سرنواز بھی غم کیا۔ وہ معرکہ جہاد کے حسین شناس بھی رہے اور شاید عملاً اس میں شرکت بھی کی ہو۔ انہیں اردو اور فارسی غزل سے جو روایت ملی تھی 'اس میں عاشق 'محبوب اور رقیب (یعنی عدد) مرکزی کردار ہیں۔ موضوعات بھی تقریباً وہی ہیں 'جو اس روایت کی گھٹی میں پڑے ہوئے ہیں۔ ان کی غزلیہ شاعری اسی مثلث کی آویزشوں اور چھتیشوں سے عبارت ہے۔ لیکن اس میں انہوں نے جو تنوعات یعنی VARIATIONS پیدا کئے ہیں 'وہ ان کی انفرادیت کی ضمانت کرتے ہیں۔ مومن کے ہاں عشق زمینی اور زمینی ہی ہے۔ لائانی اور ماورائی نہیں۔ اس میں گرمی 'توانائی اور ہلکھن ہے 'اور طرح داری بھی۔ بیشتر صورتوں میں اصطلاحاً یہ معاملہ بندی کی شاعری ہے۔ ان کے ہاں مسلسل غزلیں بھی ملتی ہیں 'جن میں ایک ہی مفرد تجربے کو رخ بدل بدل کر معرض اظہار میں لایا گیا ہے 'ان کے ہاں متضاد تجربات کو ایک دوسرے کے اندر غم کرنے کی کوشش ناپید ہے۔ البتہ ایک طرح کی ندد حس 'رحمائی و زیبائی اور ٹیکھاپن اس میں ضرور ملتا ہے۔ اور ہجو و وصل کے معاملات کو ایسی ندرت کے ساتھ سامنے لاتے ہیں کہ پڑھنے والے کو یہ اپنی ہی دلچسپیاں معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اور اس طرح وہ کامل ہمدردی یا EMPATHY کے آئینہ دار بن جاتے ہیں۔ یہاں چوٹیلے اور نازیداریاں زیادہ ہیں 'تخیل کی زقندیں کم کہ ایسا لگتا ہے کہ شاید مومن عشق و عاشقی میں شراپور ہونے کو ایک کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ لیکن شعری تھلیب کا عمل ان کے ہاں کچھ ایسا ہے کہ نفسیاتی تجربے الفاظ کی حسن کاری اور مشائگی کے طفیل ایک طرح کی قطعی اور دل آویز تصویروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ ان کے ہاں بذلہ سبکی 'حاضر جوابی اور تیزی و طراری ملتی ہے۔ اور وہ اس کے باوصف تہذیب و شائستگی کو ہمیشہ ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ لیکن نفسی زندگی کی پرچھائیاں ان

کے ہاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ان کی غزلوں میں ایک مجلسی فضا قائم ہے۔ جس کے اپنے آداب و مقتضیات ہیں۔ یہاں مختلف کرداروں کی حیثیت متعین، انداز گفتگو معلوم و مانوس اور رد عمل اور جوابی تاثر قریب قریب طے شدہ ہیں، یہاں گم شدگی، استفسار و استجاب کی کیفیت کا کہیں پتہ نہیں۔ غمزہ و ناز و ادا کی کرشمہ سازیاں ہر ہر قدم پر دامن دل کو اپنی طرف کھینچتی ہیں اور عاشق کو گونگو اور تذبذب کی حالت میں رکھتی ہیں۔ یہاں جو مجلس آرائی ہے۔ اس میں طنز و تشبیہ کی کارفرمائی بھی ملتی ہے اور باہمی نوک جھونک بھی۔ دل کے آتش کدہ بن جانے کا ذکر بھی ہے اور پیہم تشنگی اور ناصبوری کی کیفیت کا بیان بھی، یہاں فراق و وصل سے بڑھ کر ہے۔ مومن کی شاعری جسم، اعصاب اور رگوں کی شاعری ہے۔ گو اس کی صورت جرات کے مقابلے میں زیادہ ٹھہری ہوئی اور صیقل شدہ ہے۔ ان کے لئے محبت، حسن کی تحسین شناسی سے عبارت ہے، اور اس طرح وہ گویا ابن سینا کے ہمنوا نظر آتے ہیں، جنہوں نے محبت کی تعریف اسی طرح کی ہے۔ مومن کی تصویریں بڑی دیدہ زیب ہیں اور ان کی دلکشی ایک لمحے کے لئے ہمیں ٹوکتی ہے، جس کا بڑا سبب یہ ہے کہ وہ اس فنی تدبیر سے کام لیتے ہیں، جسے حذف بیان یا ELLIPSIS کہا گیا ہے۔ یعنی شعر کے ایک حصے کو بیان میں ناتمام چھوڑ دینا، تاکہ قاری اپنی حس امتیاز اور ذوق سمجھ کے بل بوتے پر اس کمی کو پورا کرنے کی سعی و جہد کرے۔ جسے شاعر نے قصداً "ہمارے سامنے رکھا ہے" اور وہ محض اشارے کنائے سے کام لینے پر اکتفا کر رہا ہے۔ عام محاورہ گفتگو میں اور کسی قدر خوردہ گیری کی نیت سے اسے چیتان بھی کہا گیا ہے، موجودہ تنقیدی محاورے کے بموجب آپ اسے SEMANTIC GAP کہیں تو بہتر ہوگا۔ اس میں لفظوں کے دہرے مفہوم سے نہیں، بلکہ مفہوم کے ناتمام ابلاغ سے کام لینا مقصود ہوتا ہے۔ یہ دراصل لفظی اشکال کو برتنے کی مشق کا دسرا نام ہے۔ اس معنید لفظی سے عمدہ برآہونے کے لئے جو ایک طرح کے چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ جو ریاض کرنا پڑتا ہے، اس سے ایک طرح کا لطف تو ضرور حاصل ہوتا ہے، لیکن اس سے کسی

انکشاف کی صورت نہیں پیدا ہوتی۔ ایسے اشعار کی تعبیر و تفسیر میں ذہن کی اس جست و خیز کو نظر میں رکھنا ضروری ہے جو شاعر کے طریق کار کا لازمی تقاضا ہے۔ اس سے وہی لذت حاصل ہوتی ہے جو کسی پہلی کو بوجھنے سے۔ حذف بیان کی چند مثالیں دیکھئے :

کرۂ خاک ہے گردش میں تپش سے میری

ہوں وہ مجنون کہ میں زندان میں بھی آزاد رہا

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسمان بھی ہے ستم ایجاد کیا
دل کو تعلق ہے ترک محبت کے بعد بھی
اب آسمان کو شیوۂ بیداد آگیا
بے حجابی کا گلہ کیجئے تو یہ کہتا ہے ترے
پردۂ چشم کی تقصیر کہ حائل نہ ہوا
دیکھئے اپنا حال زار کہ منجم بنا رقیب
تھا سازگار طالع ناساز دیکھنا
کیا رم نہ کروگے اگر ایرام نہ ہوگا
ایرام سے حاصل بجز الزام نہ ہوگا
دیں پاکی داماں کی گواہی مرے آنسو
اس یوسف بیداد کا اعجاز تو دیکھو
دل کا کیا حال کرے دیکھئے یہ گرمی حسن
فھرتا آئینہ یار میں سیماب نہیں
دل میں اتنا تو ساتا ہے کہ جل جاتا ہوں

اس پہ وہ لوخیز جو انگشت نما ہوتا ہے

اس طرح کی معنی خیز خموشی یعنی Reticence یا تحت البیان کی مثالیں مندرجہ ذیل اشعار میں ملتی ہیں اور یہ خموشی ہی ایسا وصف یا خصوصیت ہے جو مومن کے لئے ماہہ الامتیاز ہے :

سنگ در سے ترے نکالی آگ

ہم نے دشمن کا گھر جلائے کو

تمہیں شور و فغاں سے میرے کیا کام

خبر لو اپنے چشم سرمہ ساکی

اٹھے دیوار کیا جب خانہ خیر

بنے میرے غبار ناتواں سے

اس کفایت لفظی میں گوشہ چشم سے اشیاء اور افراد کی طرف اشارہ کرنے میں ایک طرح کی

شفافیت نہیں تو کم از کم سہولت اظہار کا حصول بہر حال ممکن ہے۔ مومن کے ہاں اس

صلاحیت کے احساس یا یہ کہہ لیجئے کہ جھوٹی نکتہ سنجی سے کام لینے کی عادت سے ہم قدم قدم پر

دوچار ہوتے ہیں :

آنکھ نہ گئے سے شب احباب نے

آنکھ کے لگ جانے کا چہرہ کیا

بچھ گئی ایک آہ میں شمع حیات

مجھ کو دم سرو نے ٹھنڈا کیا

میں دہم سے مرتا ہوں واں رعب سے اس کے

قاصد کی زباں سے نہیں پیغام لکھا

اس کے برعکس یا پہلو بہ پہلو مومن کے ہاں لطافت تغزل یعنی LYRIC GRACE کی مثالیں بھی کم نہیں ہیں جہاں احساس کی نزہت اور الٹھ پن اور جذبے کی تھر تھراہٹ اور لرزش صاف طور سے نظر آتی ہے اور جہاں شوخ و شگ اشاروں اور کنایوں سے ایک رنگارنگ کیفیت کا ابھارنا مسلح نظر ہے :

حیرت حسن نے دیوانہ کیا مگر اس کو

دیکھنا خانہ آئینہ پھر حیراں ہوگا

اڑتے ہی رنگ رخ مری نظروں سے تھا حیاں

اس مرغ پر شکستہ کی آواز دیکھنا

دشنام یار طبع حزیں پہ گراں نہیں

اے ہمیشہ نزاکت آواز دیکھنا

آنکھوں سے حیا چپکے ہے انداز تو دیکھو

ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو

دیکھئے خاک میں ملاتی ہے

نگہ چشم سرمہ سا کب تک

دیدہ حیراں نے تماشا کیا

دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا

چلنا تو دیکھنا کہ قیامت نے بھی قدم

طرز خرام و شوخی رفتار کے لئے

دیکھے ہے چاندنی وہ زمیں پر نہ مگر پڑے

اے چرخ تو اپنے مہ کامل کو دیکھنا

یارب وصال یار میں کیونکر ہو زندگی
 نکل ہی جان جاتی ہے ہر ادا کے ساتھ
 داغ خوں سے میرے وہ حیراں ہوا
 دامن الجھا ہے گل بے خار سے
 ہے دوستی تو جانب دشمن نہ دیکھنا
 جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
 جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
 میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ
 تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے
 پامال ایک نظر میں قرار و ثبات ہے
 اس کا نہ دیکھنا نگہ التفات ہے
 گئے خدیگ جب اس نالہ سحر کا سا
 فلک کا حال نہ ہو کیا مرے جگر کا سا
 ایسی لذت غلش دل میں کہاں ہوتی ہے
 رہ گیا سینے میں اس کا کوئی پیکاں ہوگا
 ہوتا ہے آہ صبح سے داغ اور شعلہ زن
 کیا چراغ تھا یہ کبھی گل نہ ہوسکا

مومن کے ہاں جہاں تہاں ایک طرح کی سخافت یعنی LEVITY بھی ملتی ہے جو گوارا نہیں

ہوتی، لیکن یہ کبھی کبھی سنجیدگی کے عنصر سے بھی ہم آمیز ہو جاتی ہے۔

خوشی نہ ہو کیونکر مجھے قضا کے آنے کی

خبر ہے لاش پہ اس بے وفا کے آنے کی

جو بے حجاب نہ ہوں گے تو جان جائے گی

کہ راہ دیکھی ہے اس نے صبا کے آنے کی

صبر یارب مری وحشت کا پڑ گیا یا نہیں

چارہ فرما بھی کبھی قیدی زنداں ہوں گے

ہو عذاب شب یلدا سے رہائی یا رب

ذلف منہ سے کہیں اس مہ لقا کے اٹھے

شعر گوئی کے عمل میں ہم جس عنصر کو اب تک شوخی ادا یا مجموعی طور پر ندرت بیان سے تعبیر

کرتے آئے ہیں، وہ دراصل اچھا یا INGENUITY کے ضمن میں آتا ہے۔ آپ چاہیں تو

اسے پرکاری بھی کہہ سکتے ہیں۔ شروع میں یہ کہا گیا تھا کہ مومن کے ہاں اظہار بیان کا نمونہ یا

ڈھانچہ روایت پر اپنا مدار رکھتا ہے۔ لیکن چونکہ انہوں نے طبیعت تکون آشنا، جدت پسند اور

نادردہ کار پائی تھی۔ اس لئے وہ پامال راستوں کے بیچ بھی کوئی نہ کوئی نئی راہ نکال لیتے ہیں۔

البتہ یہ راہیں ہمیں دور تک نہیں لے جاتیں، نہ تاحہ نظر نئے ذہنی افق روشن کرتی ہیں، لیکن

ان کے ہاں مشاہدے کی تازگی اور پوچھوٹنی ضرور ملتی ہے۔ مومن نے اپنی مثنویوں میں اظہار

ذات کو کھلی چھوٹ دی ہے۔ اور وہ سب جذبات و احساسات جو ان کے دل کی گہرائیوں میں

اچلتے رہتے ہیں، بے ساختگی کے ساتھ معرض بیان میں آئے ہیں۔ غزل کی رمزیت البتہ اس

طرح کی شفافیت یا صراحت کی روادار نہیں ہوتی۔ ان کے ہاں علامات تو وہی ہیں، جو اردو

غزل کی روایت میں پھوست ہیں، لیکن انہوں نے اپنی خلا قانہ قوت سے کام لے کر ان میں

نئے رنگ بھرے ہیں۔ مومن کے ذہن اور مزاج میں تابانی اور رنگارنگی تو ضرور ہے لیکن

گہرائی اور گیرائی نہیں۔ بہ الفاظ دیگر مکمل کا جو عاشق کا پر سوتا ہے، محبوب سے رشتہ گہری اندرونی بنیادوں پر قائم نہیں ہے۔ اس میں چھیڑ چھاڑ، بذلہ، سخی اور جولانی طبع کو زیادہ دخل ہے۔ ان کے عہد کے معاشرے میں مہلک نشینی اور عشق و عاشقی کے جو آداب تھے۔ انہی کی جھلک برتاؤ کے اس نمونے میں نظر آتی ہے جو عاشق اور محبوب دونوں کی شخصیتوں کو محیط ہے اور انہیں میسر کرتا ہے۔ ان کے ہاں عاشق کے کردار میں ایک طرح کا پھیلا پن یا DANDYISM ملتی ہے، اور محبوب (یا محبوبہ) کی جو تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے، وہ ایک پیاری سی نازک اندام، شفق رنگ عورت کی تصویر ہے۔ جو دلربائی اور کافر ادائی کے سولہ سنگھار سے آراستہ و بیدارستہ ہے۔ مومن کے عاشق کے جذبات میں ایک نوع کا اکرا پن ہے۔ ان میں تضاد اور مخالف کی موجودگی کا پتہ نہیں۔ اس میں گوگو کی کیفیت نہیں ہے۔ جو کچھ ہے وہ پر تکلف صنای کا نمونہ ہے۔ اور ظاہر اور عیاں ہے۔ ایسے جذبات کی ترسیل اور اظہار و ابلاغ میں ایک طرح کی سہولت بیان راہ پڑتی ہے ترصیح کے اس عمل میں ذہن پر حاوی ہونے کا فقدان ہوتا ہے۔ ایسے اظہار کے مختلف شیون سے طبیعت پر امنگ اور چونچال تو ضرور ہو جاتی ہے۔ لیکن اس میں ایسے انکشاف کی قوت نہیں ہوتی۔ جو کھرے شعری بیان یا نکتہ سخی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے رو بہ آپ غور و فکر کی طرف مائل نظر نہیں آتے۔ مومن کے ہاں اس ایچ یا تازہ کاری کے نمونے دیکھئے، جن سے کہیں کہیں شرار آرزو بھی بھڑک اٹھتا ہے :

اس نقش پا کے سجے نے کیا کیا کیا ذلیل

میں کوچہ رقیب میں سر کے بل گیا

خبر نہیں اسے کیا ہوا پھر اس در پر

نشان پا نظر آتا ہے نامہ بر کا سا

زخم نو میں مرہم کتنی ہے چارہ گر

بد تیر یار سے سینے کا روزن ہو گیا
 تھی خار راہ تری مڑگاں کی پہر شب
 تا صبح خواب چشم بیدار تک نہ پہنچا
 وصال تو ہے کہاں میسر مگر خیال وصال بھی نہیں
 مزے اڑاتے ہوس نکلتی جو ساتھ انداز رم نہ ہوتا
 از خویش رفتگی ہے عیاں کش ناں ناں
 دکھلائیں گی عدم میں کہیں اس دہن کی یاد
 پھر پھر دہن کے ہوتے ہیں کھڑے بہ رنگ گل
 پھر مجھ کو آگئی اس پھر دہن کی یاد
 وہم عشق لالہ رو سے داغ دل کیا کیا جلے
 جان کر گلیں کو تاراج چمن کی فکر میں
 دیکھنا اس دہن تنگ کے بوسے کا مزہ
 کہ ہم ہوشاکی تمنائے عدم کرتے ہیں
 جہنم فریب و کتاں سینہ چاک ماہ
 لو اور بھی ستم زدہ روزگار ہیں
 خار بستر پہ شب ہجران بچھاؤں کیونکر
 دل میں تو ہے وہ گل اندام اگر بر میں نہیں
 چٹک مری وحشت پہ ہے کیا حضرت ناصح
 طرز نگہ چشم فسون ساز تو دیکھو
 مجلس میں مرے ذکر کے آتے ہی اٹھے وہ
 بدنامی عشاق کا اعزاز تو دیکھو

ہے کسی کا انتظار کہ خواب عدم سے بھی
 ہر بار چونک پڑتے ہیں آواز پا کے ساتھ
 اللہ رے سوز آتش غم بعد مرگ بھی
 اٹھتے ہیں مری خاک سے شعلے ہوا کے ساتھ
 دست جنون نے میرا گریباں پکڑ لیا
 الجھا ہے ان سے شوخ کے بند قبا کے ساتھ

جیتے جی غیر کو ہو آتش دونخ کا عذاب
 مگر مری نعش پہ وہ شعلہ عذار آجائے
 کر علاج جوش وحشت چارہ مگر
 لا دے اک جنگل مجھے بازار سے
 چھٹ کر کہاں اسیر محبت کی زندگی
 مٹا صبح یہ بند غم نہیں قید حیات ہے
 جب وہ حیرت زدہ چہرے پہ نظر کرتا ہے
 آئینہ صد گلہ آئینہ مگر کرتا ہے
 تری غفلت سے وہ حالت ہے اب دیکھ مجھے
 ترک آئینہ مگر آئینہ مگر کرتا ہے

نیاز فتح پوری کی روح سے عذر خواہی کے ساتھ یہ کہنا غالباً ناروانہ ہو گا کہ کوئی بھی صاحب
 ذوق اور صاحب ادراک و بصیرت قاری غالب کے مقابلے میں دیوان مومن کو چننا پسند نہ
 کرے گا اس اعتراف کے باوصف کہ مومن کے کلام میں بھی نزاکت احساس اور رحنائی
 تخیل کی یکسر کمی نہیں ہے گو کہ اکثر جگہوں پر اس میں ایک طرح کی بد خلی یعنی

INSIPIDITY در آئی ہے۔ اس گفتگو کے عنوان کے پیش نظر اجمالی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعری آرٹ ہے اور مومن کی شاعری دروہست، اہتمام و انصرام اور شادابی تخیل کے باوجود بھی ARTIFICE کا درجہ رکھتی ہے۔ مزید یہ کہ جہاں مومن کے ہاں جھوٹی نکتہ سنجی کی مثالیں کثیر تعداد میں ہمارا دامن پکڑتی ہیں، غالب کے ہاں نکتہ سنجی اپنے مکمل مفہوم اور غشا کے ساتھ برتی گئی ہے۔ یہ بات بھی کچھ اہم نہیں ہے کہ چونکہ غالب کا ذہن بڑا اور ان کا وژن ہمہ گیری اور آفاقیت کا حامل ہے، اس لئے ان کے ہاں نکتہ سنجی کے اظہار کی شکلیں مومن سے مختلف ہی نہیں۔ بلکہ کیف و کم کے اعتبار سے زیادہ موقر اور با وزن ہیں۔ حسن و عشق کے معاملات سے غالب کا سروکار اور تعدد زیادہ سنجیدہ اور بامعنی ہے۔ غالب کے ہاں نکتہ سنجی کے بعض مضمرات تو دہی ہیں جو مومن کے ہاں ہیں۔ لیکن ان کے ہاں یہ مومن کی نسبت زیادہ مرموز اور مرتکز ہیں، حذف بیان کے ضمن میں البتہ یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مومن کا یہ امتیاز بیشتر لسانی سطح ہی پر اپنی جلوہ آرائی کرتا اور ہماری ادجہ کو اپنے اندر جذب کرتا ہے اور اس کو ہم ان کا کمال فن سمجھ کر اس کی داد دیتے اور اس سے محظوظ ہوتے ہیں۔ بلاشبہ مفہوم کو کھول کر بیان کرنے میں اتنا لطف نہیں جتنا کہ اسے بن کے ظاہر کرنے میں، اس کی تشریح کے لئے ذہنی ریاضت درکار ہوتی ہے اور یہ ایک طرح کے تحیر کی کیفیت کو جنم دیتا ہے، یعنی انتقال ذہنی کے نتیجے کے طور پر۔ جس طرح محبوب کے برتاؤ میں اس کی عشوہ طرازی حجاب کی آڑ میں حسن کے بھیدوں کو چھپائے رکھتی ہے، اسی طرح لسانی سطح پر بیان نہ کردہ مفہوم قیاس کی ممیز کرتا ہے۔ اس سے خطاب بالواسطہ بنتا ہے۔ اور وہ TANGENTIAL ہو جاتا ہے۔ غالب کے ہاں حذف بیان کی چند مثالیں دیکھئے :

بے مے کے ہے طاقت آشوب آگہی

کھینچا ہے عجز حوصلہ نے خط ایام کا

کوئی دیرانی سی دیرانی ہے

دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
 تھا ہے فوت حسرت ہستی کا غم کہیں
 عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو
 تمہیں کہو گذر صنم پرستوں کا
 بتوں کی ہو اگر ایسی خو تو کیوں کر ہو
 تھا ہمیں خط پر گماں تسلی کا
 نہ مانے دیدۂ دیوار جو تو کیوں کر ہو
 اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور
 دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی
 دیدۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
 سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
 مشد عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا
 کس قدر یارب ہلاک حسرت پاؤں تھا
 وا کر دئے ہیں شوق نے بند نقاب حسن
 غیر از نگہ اب کوئی حائل نہیں رہا
 ترے سر و قامت سے اک قد آدم
 قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں
 کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
 آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں
 کھلے گا کس طرح مضمون مرے مکتوب کا یارب
 قسم کھائی ہے اس کافر نے کانڈ کے جلائے کی

غالب کے ہاں اس عدم گویائی یعنی RETICENCE کی بھی مثالیں موجود ہیں، جس پر ہزار نطق اور گویائی قربان کی جاسکتی ہے، یعنی ایک ایسی لطیف اور شائستہ خاموشی جس میں مستتر مفہوم کی قاری کی شعری حسیت اور اک کر سکے۔ اور جسے شاعر نے مرہ لب رکھا ہے۔ موجودہ تنقیدی محاورے میں خموشی آواز یا صوت سے زیادہ معنی خیز سمجھی جاتی ہے کہ اس سے ایک طرح کی سریت وابستہ ہے۔ اور یہ معنی و مفہوم کی ULTIMACY کی ضمانت کرتی ہے جبکہ الفاظ کی بہتات اور ارزانی یعنی VERBOSITY نطق کے اعجاز کی نہیں بلکہ قبی دامن کی چغلی کھاتی ہے۔ بظاہر صوت کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن خموشی میں ایک عنصر PRIMORDIALITY کا پایا جاتا ہے :

راز معشوق نہ رسوا ہو جائے
 ورنہ مرجانے میں کچھ بھید نہیں
 وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
 جو مری کوتاہی قسمت سے مرگیاں ہو گئیں
 طاعت میں تا نہ رہے و انگلیں کی لاگ
 دوندخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو
 کیوں نہ فردوس میں دوندخ کو ملا لیں یارب
 سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سی
 ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
 ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
 یہ فتنہ آدمی کی خانہ دہرانی کو کیا کم ہے
 ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو
 یہی ہے آنا تو ستانا کس کو کہتے ہیں

خیاں مرگ کب تمکیں دل آزرہ کو بخشے
عدو کے ہو لئے تم تو میرا امتحان کیوں ہو

مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی
نہ اتنا برش تیغ جفا پر ناز فرماؤ

مرے دریائے چٹاپی میں ہے اک موج خوں وہ بھی
غالب کے ہاں لطافت تغزل کی جسے آپ Lyric Grace کا نام دے سکتے ہیں
مثالیں کثیر تعداد میں دستیاب ہیں، ان سے انکی رنگینی محفل اور ذہنی ارتقاء کا ثبوت بہن طور
پر فراہم ہوتا ہے اور اس خیال کی بھی ایک حد تک ہوتی ہے کہ ان کے ہاں صرف
فعلی عنصر حاوی ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ وہ حواسیت یعنی Sensuousness کو عمل
تفکر کے ساتھ وابستہ کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم رکھتے ہیں۔ یہاں تغزل کا آہنگ اور اس کا
رنگ روپ بجا طور پر سامنے آتے ہیں :

غنیہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا
ہوئے اس مہوش کے جلوۂ تمثال کے آگے

پر انشاں جوہر آئینے میں مثل زہ ردن میں
اثر آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں

صورت رشتہ گوہر ہے چراغاں مجھ سے
انہیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا

اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی
مقل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے

پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا

کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

تیرے ہی جلوے کا یہ دھوکہ ہے کہ آج تک

بے اختیار دوڑے ہے گل در قضائے گل

اور ایسی سفاقت یعنی Levity کی جس میں کسی قدر سنجیدگی کی ملاوٹ بھی آٹے میں نمک کے برابر کہیں کہیں نظر پڑ جائے، چند مثالیں یہ ہیں :

دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں

ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

بغل میں خیر کی آج آپ سوتے ہیں ورنہ

سب کیا خواب میں آکر تبسم ہائے پنہاں کا

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا پوسہ مگر

ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

تجامل جیگی سے مدعا کیا

کہاں تک اسے سراپا ناز کیا کیا

نٹا ہے فوت فرصت ہستی کا غم کہیں

عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

لاغر آتا ہوں کہ مگر تو بیم میں جا دے مجھے

میرا ذمہ دیکھ کر مگر کوئی تلا دے مجھے

مومن ہی کے مثل غالب کے ہاں بھی ایچ، جدت پسندی یا تازہ کاری یعنی

Ingenuity کی مثالیں فراوانی کے ساتھ ملتی ہیں۔ یہ محض بات میں سے بات نکالنے کا ہنر

نہیں ہے۔ بلکہ یہ تجربے کے نادر پہلوؤں کی دریافت سے عبارت ہے۔ یعنی معلوم و مانوس

مظہر میں نئے پیکر کی تلاش جس سے ذہن میں بیک وقت جوہر بھی نمودار ہو اور تجہر و انبساط بھی۔ بہ الفاظ دیگر ایک نئے اور فوری انکشاف کا بہت افزا احساس۔ غالب کے ہاں پیرایہ بیان کا انداز دوسرے غزل گو شاعروں کے مقابلے میں زیادہ حساس اور مرتعش ہے ان کے تخیل کی خلاقی ان مظاہر کے باطن میں اتر کر جو نظروں کے سامنے ہیں۔ ان کی معنویت کو آشکار کرتی اور انہیں ایک نئے پیکر میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتی ہے، یہی نکتہ سنجی کے عمل کے مترادف ہے، یہ ہمیں ایک ایسی حقیقت سے روشناس کراتی ہے جو موجود حقیقت پر ایک اضافے کا حکم رکھتی ہے، مومن کے ہاں مقابلہ ”اس طرح کی تشکیل تو نہیں ملتی کہ وہ صرف صنائی یا تزئین و آرائش پر قناعت کرتے نظر آتے ہیں۔ غالب کے ہاں جو سوفسطائیت یعنی Sophistication ہے۔ وہ ایک فنی قرینے اور سلیقے کے ہم معنی ہے۔ ایک ایسی تنظیم یا وحدت آمیز قوت جسے آپ توازن کا نام دے سکتے ہیں۔ جس میں موضوع اور لسانی معمول کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا اہتمام والصرام ملتا ہے۔ اسی سے وہ وزن و وقار پیدا ہوتا ہے جو ترجیح محض سے بڑھ چڑھ کر ہے۔ یہ وقار اور تنظیم توسیع معنی سے بھی وابستہ اور ملحق ہے۔ غالب کے ہاں اس ایچ یا تانہ کاری کی جو مثالیں بہتات کے ساتھ ملتی ہیں۔ ان سے ان کی تخیل کی شادابی، ثروت و تازگی اور دور رس اور ہمہ گیری کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

جستہ جستہ نمونے دیکھئے :

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکلائی کا

وہ بد کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا

وہی اک بات ہے جو ہاں نفس و اہل نکتہ گل ہے

چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نواہی کا

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت

یہ نقشہ ہے دلے اس قدر آباد نہیں

ہوئے اس موش کے جلوہ تماش کے آگے
 پر انشاں جوہر آئینے میں، مثل ذرہ روزن میں
 زہرہ اگر ایسا ہی شام بھر میں ہوتا ہے آب
 پرتو مر سبیل خانماں ہو جائے گا
 اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجور یاں
 مثل نقش دعائے غیر بیٹھا جائے ہے
 بجا ہے مگر نہ نے ٹالائے بلبل زار
 کہ گوش گل، نم خنجر سے پنبہ آگیاں ہے
 لخت جگر سے ہے رگ ہر خار شاخ گل
 تا چند باغبانی صحرا کے کوئی
 بعد ایک عمر دور، بار تو دتا یا رب
 کاش رضواں ہی در یار کا دریاں ہوتا
 حسرت لذت آزار رہی جاتی ہے
 جاوہ راہ فنا جز دم ہمیشہ نہیں
 تری فرصت کے مقابل اے عمر
 بہت کو پا پہ حنا باندھتے ہیں
 ہوئی ہے مانع نودن تماشا آرائی
 کف سیلاب باقی ہے یرنگ پنبہ روزن میں
 بیاں کس سے ہو قلت مستری مرے شہستاں کی
 شب نہ یہ جو رکھ دیں پنبہ روزن میں
 انہیں منظور اپنے زخموں کا دیکھ آنا تھا

اٹھے تھے سیر گل کو دیکھتا شوخی بہانے کی
 کیجئے بیاں سرور تب غم کب تک
 ہر سو مرے بدن پر زبان پاس ہے

اچھا ہے سر اگھٹ حنائی کا تصور
 دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لو کی
 باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
 ہر گل تر چشم خوں نشاں ہو جائے گا
 خدا کے واسطے داد اس جنون شوق کی دنا
 کہ اس کے در پہ پہنچے ہیں ہم نامہ بر سے آگے
 ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
 مرتے ہیں دے ان کی تمنا نہیں کرتے
 محبت میں نہیں ہے فرق مرتے اور جینے کا

اسی کو دیکھ کر مرتے ہیں جس کافر پہ دم لکھ
 سطور ہالا میں جو کچھ کہا گیا اس کا لب لباب یہ ہے کہ مومن اور غالب دونوں کے
 ہاں نکتہ سنجی کے بہت سے عناصر اور اس کے مضمرات مشترک ہیں۔ لیکن جو مثالیں دی
 گئیں ان سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا انداز بیان اور طور طریقہ ایک دوسرے سے
 متبائن ہیں۔ غالب کے ہاں شعری اظہار کی سطح مومن کے مقابلے میں ارفع ہے۔ دونوں کے
 اپروچ میں باوجود سرسری مماثلت کے فرق ہے اور یہ محض لفظیات سے مختص نہیں ہے
 بلکہ اس کا سرچشمہ ہے ذہن و ذوق و ظرف کا فرق۔ زیادہ تر تکرار طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ
 یہ دونوں کے مابین Mechanism Of Sensibility کا فرق ہے۔ مومن کے ہاں

نکتہ سخی صرف مشاہدے پر نگیہ کرتی ہے۔ غالب کے ہاں یہ نقطہ آغاز ہے کیونکہ حسی اور اک یا Perception کا یہ عمل تمام ہوتا ہے تصور یعنی Conception پر۔ اور اس طرح یہ لفظی شعبہ بازی اور مشاہدے کی اکائیوں کو یکجا کر دینے سے فزوں تر ہے۔ غالب کے ہاں تجسیم اور تجربہ دونوں ہم وجود یعنی Co-Existent ہیں۔ اور اسی طرح جذبے اور خیال کا امتزاج و اتحاد بھی، تجربے کی قطعیت اور شفافیت بھی اور اس پر ذہن کا عمل فکر بھی۔ غالب صرف نزاکت احساس کے شاعر نہیں ہیں۔ جذبے اور اس کی طرحی اور بوقلمونی کے ساتھ یہ شاعری استغراق کی بھی ایک جہت اپنے اندر رکھتی ہے۔ ان کے ہاں اس کا کردار محض ایک چیتان کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ادراک کے درپچوں کو داکرنے کا وسیلہ بنتا ہے۔ مومن کے ہاں آپ کو ڈھونڈنے سے بھی کوئی شعر ایسا نہیں ملے گا، جہاں آپ کو عمل فکر سے واسطہ پڑنے کا احتمال ہو۔ جو کچھ ہے محض حیات کا معاملہ ہے، اسی لئے نیاز فتح پوری انہیں بے حد پسند کرتے اور اقبال در غور اہتتا نہیں سمجھتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب بالعموم صرف اشیاء یا احساسات کے خارجی پہلو سے مطمئن نہیں ہوتے، بلکہ ان کی نظریں ان کے باطن میں اتر کر ان کی اصلیت کا کھوج لگانا چاہتی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر وہ خارج سے باطن کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نکتہ سخی ان کے لئے ذہنی ورزش کا نام نہیں، بلکہ کشادہ باطن کا عمل ہے، مندرجہ ذیل اشعار اس ضمن میں قابل غور ہیں :

ڈھانپا کفن نے داغ صوب برہنگی

میں ورنہ ہر لباس میں تنگ وجود تھا

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

شوق ہر رنگ رقیب سر و سماں نکلا

قیس تصویر کے پردے میں بھی عیاں نکلا

احباب چارہ سازی و دشت نہ کر سکے
 زنداں میں بھی خیال بیاہاں نورو تھا
 سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
 عبادت بقی کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا
 ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
 غلہ کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا
 ہنوز عمری حسن کو ترستا ہوں
 کسے ہے ہر بن مو کام چشم پینا کا
 اہل بیش نے یہ حیرت کدہ شوخی ناز
 جوہر آئینہ کو طوطی بسمل ہاندھا
 جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم
 میں معتقد فتنہ محشر نہ ہوا تھا
 قتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
 پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا
 بخشے ہے گل نون تماشا غالب
 چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا
 خانہ دیراں سازی حیرت تماشا کیجئے
 صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست
 شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
 شعلہ عشق یہ پوش ہوا میرے بعد
 بہ رنگ کانڈ آتش زندہ نیرنگ بے تابی

ہزار آئینہ دل باندھے ہے یک تپیدن پر

نہ پوچھ وسعت سے خانہ جنوں غالب

جہاں یہ کارہ گردوں ہے ایک خاک پا انداز

دام ہر موج میں ہے حلقہ صد کام ننگ

دیکھیں کیا گذرے ہے قطرے پہ گر ہونے تک

تیرے ہی جلوے کا یہ دھوکہ ہے کہ آج تک

بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال

ہیں ورق گردانی طیرنگ بت خانہ ہم

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں

جادہ غیر از نگ دیدہ تصویر نہیں

ہے نمود صور پر وجود بحر

یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

کیوں گردش دام سے گھبرا نہ جائے دل

انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

از مر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ

طوطی کوشش جت سے مقابل ہے آئینہ

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا

کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے
 ہاتھ دھو دل سے یہی گری کر اندیشے میں ہے
 آئینہ سدی صبا سے پگھلا جائے ہے
 پا بہ دامن ہو رہا ہوں بسکہ میں صبرا نورد
 خار پا ہیں جوہر آئینہ زانو مجھے
 بجا ہے مگر نہ نے نالہائے بلبل زار
 کہ گوش گل نم شبنم سے پنبہ آگیاں ہے
 بانچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے
 ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
 باغ پاکر حیفانی یہ ڈراتا ہے مجھے
 سایہ شاخ گل افی نظر آتا ہے مجھے
 دعا محو تماشائے گلست دل ہے
 آئینہ خالے میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے
 سیاحی جیسے مگر جاوے دم تحریر کاغذ پر
 مری قسمت میں ہے یوں تصویر شبہائے ہجراں کی
 درکار ہے نگہن گہائے ناز کو
 صبح بہار پنبہ مینا کہیں جسے
 تماشال میں ترے وہ شونی ہے کہ ہمد فراق
 آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے
 قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
 اے نالہ! نشان جگر سوختہ کیا ہے؟

شعر کی بدش اور محظوم میں تقدیم و تاخیر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ چنانچہ اشعار متذکرہ بالا کے سلسلے میں جب یہ کہا گیا تھا کہ غالب کی نکتہ سنجی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مشاہدے یا Percept سے تصور یا Concept کی طرف رخ کرتی ہے۔ تو اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ شعری ترکیب میں تصور کی جھلک پہلے آگئی اور مشاہدے کی بعد میں۔ لیکن دراصل اہم تر امر یہ ہے کہ مومن کے ہاں نکتہ سنجی کی صرف اوپری پرت ہی پر نظر پڑتی ہے جس میں سروکار بیشتر لفظی گورکھ دھندے سے ہوتا ہے، یعنی تعقید لفظی عیب کی حد تک نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہاں تعقید معنوی کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ نہ اس سرعت کے لئے جس کی بدولت مشاہدہ ایک طرح سے تصور کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ غالب کے ہاں بیشتر مقامات پر جو لا تعلقی یا لا شخصیت ملتی ہے وہ اس وجہ سے ہے کہ عشق کا تجربہ ان کے لئے ایسی نجی واردات نہیں ہے۔ جس کا انحصار صرف تجربات کے اتار چڑھاؤ یا ان کی شوریدگی اور تشدید پر ہو۔ بلکہ یہ ایک ایسی نفسیاتی کیفیت ہے جو دوسرے تجربات زندگی سے بھی ایک ارتباط رکھتی ہے۔ ایک مخصوص تجربے میں سرشاری یا انسہاک دوسرے ممکنہ تجربات کے انکشاف یا تجزؤ کے لئے راستہ کھولتا ہے۔ مومن کے وژن کی محدودیت تجربے کی یک طرفی یا یک رنگی کی وجہ سے ہے اور غالباً ان کی یہی خصوصیت نیاز فتح پوری کو مرغوب خاطر تھی، جس کی وجہ سے وہ ساری اردو شاعری کی متاع گراں مایہ کو دیوان مومن پر قربان کرنے کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ مومن کی انفرادی جج دمج کے لئے صرف ایک لفظ یا کچھ کفایت کرتا ہے۔ جبکہ غالب کی شاعری کثیرا بہت ہے اور تجربے کے متضاد پہلوؤں کو اپنے اندر سمونا جانتی ہے۔

غالب اور اقبال : مشترک شعری محرکات

”ہائیک درا“ میں اقبال نے غالب کو جو خراج عقیدت پیش کیا ہے اس کے مندرجہ

ذیل اشعار توجہ طلب ہیں :

فکر انسان پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
 ہے پر مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
 تیرے فردوسِ تخیل سے ہے قدرت کی بہار
 تیری کشتِ فکر سے اگتے ہیں عالمِ سبزہ دار
 نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر
 محو حیرت ہے ثریا رفعتِ پرواز پر
 لطفِ گویائی میں تیری ہم سری ممکن نہیں
 ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں
 ان اشعار میں غالب کے کمالِ سخن کے عناصر رابعہ پر زور دیا گیا ہے۔ یعنی تخیل،
 فکر، نطق اور رفعتِ پرواز۔ یہ الفاظ دیگر یہ کہا گیا ہے کہ غالب کے ہاں فکر کی گہرائی اور اس کا
 عمق بھی ہے، تخیل کی رعنائی اور اس کی ضوا گہنی بھی۔ انہیں زبان و بیان کے وسائل اور

امکانات شعری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے اور ان کے ذہن اور وجدان کی پرواز پر ثریا بھی انگشت بندناں ہے۔ ایک ابتدائی نظم کی محدود بساط میں اقبال نے غالب کے نمایاں شعری کردار کا جس جامعیت اور ابھار کے ساتھ احاطہ کیا ہے وہ خود اقبال کے ذہنی عمل کی غمازی کرتا ہے۔ ”جاوید نامہ“ میں اقبال کے تخلیقی سفر میں فکر و عمل کے دوسرے قافلہ سالاروں کے ساتھ غالب بھی ان کے ہم رکاب ہیں۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اقبال پر غالب کی گرفت ہمیشہ خاصی مضبوط رہی۔ دونوں کے مابین فلسفہ زندگی اور مزاج کے عناصر ترکیبی کے اختلاف کے باوجود بعض موضوعات اور شعری پیکر مشترک ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ رومی، نطشے اور برگساں کے بالمقابل اقبال نے غالب کا ذکر کہیں بھی تفصیل اور شہود کے ساتھ نہیں کیا، تاہم دونوں کے کلام میں ایک حد تک اور ایک خاص سطح پر گہری اور قریبی مماثلت کا پایا جانا خوشگوار حیرت کا موجب ہے اور اس لئے یہ کہنا شاید غیر مناسب نہ ہو کہ جدید اردو شاعری کے رنگ و آہنگ پر غالب کا اگر کوئی اثر پڑا ہے تو وہ اقبال ہی کے توسط سے آیا ہے۔

غالب کے ہاں ”شوق“ کا شعری پیکر (Poetic Image) جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ ان کے نزدیک شوق عصری یا تخلیقی توانائی کا مرادف ہے۔ یہ توانائی زندگی کے ہیولے میں بیست ہے۔ یہ ایک طرح کی بے پناہ ناقابل تغیر، غیر مختتم سرجوش حیات ہے، جو کسی طرح کی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتی۔ یہ ممکنات زندگی سے مہارت بھی ہے اور ان کا سرچشمہ بھی، یہی ہمارے مزاج کے لئے قوت نمونہ فراہم کرتی ہے۔ اسی کے لیضان سے ہم اپنے مقاصد کے نئے نئے صنم تراشتے ہیں اور یہی ہمارے لئے حیل تک پہنچنے کا آسرا بھی بنتی ہے۔ ”شوق“ اور ”تمنا“ کی اکساہٹ ہی کی وجہ سے ہم آگے بڑھنے کا حوصلہ کرتے ہیں اور اسی کی وجہ سے سوز و ساز زندگی قائم رہتا ہے۔ اگر ”شوق“ اور ”تمنا“ کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے تو زندگی کے سوتے خشک ہو جائیں اور نہال زیست ظہور کر رہ جائے۔ عظیم آرزو مندی

ایک تخلیقی عمل ہے۔ کشاکش حیات کا سارا ہنگامہ اسی کی وجہ سے گرم رہتا ہے۔ اور تمدن و تہذیب کی ساری ترقیاں اور نادرہ کاریاں اسی کے دم سے وابستہ ہیں۔ شوق اور تمنا، اس اضطراب اور غلغلے کا دوسرا نام ہیں، جو زندگی کے نماں خانوں میں ہنگامہ پرور ہے۔ انسان کی پوری جدوجہد، اس کی تمام ترقی پسندی اور اس کے ہر طرح کے تخلیقی اقدامات اور کاوشوں اور کاہشوں کا نقطہ آغاز یہی ہے۔ اس کی غیر موجودگی میں انسان اور غیر ذی روح مخلوق میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ اسی کی روشنی میں ہم اقدار حیات کا تعین کرتے ہیں، یہی وہ پیمانہ ہے جو ہمارے کارناموں کی میزان بنتا ہے، اُسی کے ذریعے ہم اس بات کا فیصلہ کر پاتے ہیں کہ زندگی اب تک کن مرحلوں سے گذر چکی ہے اور آئندہ اسے کن منازل کی طرف بڑھنا ہے :

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا
آپ اپنی آگ کے شمس و خاشاک ہو گئے
ساغر جلوۂ سرشار ہے ہر ذرہ خاک
شوق دیدار بلا آئینہ سماں نکلا
شوق رسوائی دل دیکھ کہ یک نالہ شوق
لاکھ پردے میں چھپا پھر وہی حراں نکلا
شوق ہے سماں طراز نازش ارباب مجز
ذرہ صحرا و سنگاہ و قطرہ دریا آشنا
گدھے شوق کو دل میں بھی جھکی جا کا
گھر میں محو ہوا اضطراب دریا کا
ہے چشم تر میں حسرت دیدار سے نماں
شوق محال کیسہ دریا کیسے جے

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں

جا وہ خیر از نگہ دیدہ تصویر نہیں

اقبال نے بھی شوق اور آرزو کے استعارے جگہ جگہ استعمال کئے ہیں۔ زندگی ان کے لیے پیچیدہ جستجو سے عبارت ہے اور آرزو کی غلط انہیں ہمیشہ آتش زیر پا رکھتی ہے۔ مدام آرزو مندی تقاضائے بشریت بھی ہے اور انسانیت کا نشان امتیاز و انحراف بھی۔ آرزوؤں کی برآری نہ غالب کا مطمح نظر ہے اور نہ اقبال کا۔ غالب شکست تمنا میں بھی دل جہی اور دل جوئی کا پہلو نکال لیتے ہیں، اور اقبال ”شہید سوز و ساز آرزو“ ہونے ہی کو حاصل حیات جانتے ہیں۔ جو دل آرزوؤں کی غلط سے پاک ہے، وہ زندگی کے ہنگاموں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ انسان کے لئے کامیابی سے ہم کنار ہونا ہر حال میں مقدر نہیں، لیکن آرزو اور حوصلہ کا دامن بھی ہاتھ سے چھوڑنا اسے گوارا نہیں ہوتا، کیونکہ اگر ایسا ہو، تو زندگی میں انہما پیدا ہو جائے۔ اقبال کے لئے ابلیس کی شخصیت کی کشش کا راز اسی میں ہے کہ وہ ”سوز و ساز و درد و داغ و جستجو آرزو“ کا پیکر اور ان کا اشاریہ ہے، اور اسی سبب سے وہ اپنی ادعائے خودی کے پیش نظر خدا کے وجود کو بھی مقابلے کے لیے للکارتا ہے اور جہاں رنگ و بو پر تصرف کا خواہاں ہے۔ آرزو کا شعری پیکر اقبال کے ہاں مختلف انداز میں مستعمل ہوا ہے، اس کی مثالیں دیکھئے :

مطمئن ہے تو پریشاں مثل یو رہتا ہوں میں

زخمی و شمشیر نعل جستجو رہتا ہوں میں

”گل رنگیں“ (بانگ درا)

دوا ہر دکھ کی ہے مجموعہ تیغ آرزو رہتا

علاج زخم ہے آزاد احسان رفو رہتا

”تصویر درد“ (بانگ درا)

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزومندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی
(بال جبریل)

موجوں کی تپش کیا ہے؟ فقط نوق طلب ہے
پہاں جو صدف میں ہے وہ دولت ہے خدا داد
(ضرب کلیم)

بر آید آرزو یا بر نیاید
شہید سوز و ساز آرزوم
جہاں یک نغمہ زار آرزوئے
ہم و زہر ز تاب آرزوئے
اگر رمز حیات آگہی بخوئے دیگر
دلے کہ از غلش آرزو پاک است
(نظام مشرق)

اقبال کے ہاں غالب ہی کی طرح ”شوق“ کا لفظ بھی تکرار اور تواتر کے ساتھ مختلف
سیاق و سباق میں ملتا ہے۔ کہیں یہ ایک مکانی Spatial استعارہ ہے، جس سے انسانی تنگ
و تاز کی وسیع جولانگہ کی طرف اشارہ مقصود ہے :

تو رہ نور و شوق ہے محل نہ کر قہول
لے لے بھی ہم نہیں ہو، تو محل نہ کر قہول
”سلطان ٹیپو کی وصیت“ (ضرب کلیم)

کہیں ”گلاب شوق“ جنس اور تجزیے کے جذبے سے ہم آمیز ہو کر حقائق کے چرے
سے خوب اٹھانے کے لئے ناگزیر بن جاتی ہے کیونکہ اس کے بغیر ہم اشیاء کے ہاٹن میں نفوذ

کر کے ان کی اصل حقیقت کو اپنی گرفت میں نہیں لاسکتے۔ ایک طرف خود موجودات کے ہر ہر ذرے میں اپنی نمود کی طرف رجحان پایا جاتا ہے۔ دوسری طرف انسان کا ذہن اور اس کی روح تسخیر کائنات کے لیے مضطرب ہے۔ انسانی ذہن اور فطرت کے درمیان ارجحاط اور ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے شوق کی دیدہ دری سب سے زیادہ موثر وسیلہ ہے :

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا

کہ ذرہ ذرہ میں ہے ذوق آشکارائی

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبار جہاں

نگاہ شوق اگر ہو شریک بینائی

”نگاہ شوق“ (ضرب کلیم)

اس سے بلند تر فلسفیانہ سطح پر ”نوائے شوق“ خود وجود کے قلب میں، جس میں ذات

وصفات دونوں شامل ہیں، ایک پہل سی ڈال دیتی ہے :

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں

غلغلہ ہائے الاماں بت کدہ صفات میں

(بال جبریل)

اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لا مکاں خالی

خطا کس کی ہے یارب، لامکاں تیرا ہے یا میرا؟

(بال جبریل)

نہ ہو طغیان مشتاقی، تو میں رہتا نہیں باقی

کہ میری زندگی کیا ہے؟ یہی طغیان مشتاقی

(بال جبریل)

مرا ایں خاک دان من ز فردوس بریں خوشتر

مقام ذوق و شوق است ایں، حریم سوز و ساز از است ایں

(پیام مشرق)

یہاں اقبال نے ”طلعیانِ مشق“ میں مدغم رہنے پر فخر کا اظہار کیا ہے ”اور خاکدان
 حیرہ کو لامکاں پر ترجیح بھی اسی لیے دی ہے کہ یہ شوق کے ہنگاموں سے آباد ہے“ اور لامکاں کی
 فضا میں اس ترنم ربڑی کی غیر موجودگی میں سونی سونی سی معلوم ہوتی ہیں۔ ”شوق“ ”آرزو“
 اور ”تمنا“ کے ساتھ اور کم و بیش اسی مفہوم میں ”مشق“ اور ”جذبِ اندروں“ پر بھی اقبال
 کے ہاں نور ملتا ہے۔ غالب کی طرح وہ بھی ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبے کے قائل ہیں جو زندگی
 کی سرشت میں داخل ہے ”اور اسے معنویت اور وسعت عطا کرتا ہے۔ اقبال نے شوق کو
 ”شورشِ پنہاں“ کے ہم معنی قرار دیا ہے ”اور بالواسطہ طور پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ یہی
 عشق یا شورش عقل کی فتوحات اور کارناموں کا نکلہ کرتی اور انہیں انجام تک پہنچاتی ہے۔
 یہ عقل جو مددِ پردیں کا کھیلتی ہے شکار

شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں
 ”تصوف“ (ضربِ کلیم)

ان کے ہاں بالعموم عشق، عقل کا مد مقابل اور وجدان کے مرادف ہے۔ غالب نے
 وجدان کا لفظ تو کہیں استعمال نہیں کیا، لیکن ان کی شاعری میں خدا اور ”اندیشے“ کے درمیان
 تضاد اکثر پایا جاتا ہے۔ خدا کا تفاعل نفسی اور ترکیبی ہے۔ اندیشہ تخلیقی تخیل کے ہم معنی
 ہے، جس سے حقیقت تحلیل ہو جاتی ہے۔ یہ ایک بہتی رو ہے ”ایک پر جوش لاوا ہے“ جو ہمیشہ
 اس پیمانے کو پگھلا دیتا ہے ”جس میں ہم اسے مقید کر کے اس کی صورت گری کرنا چاہتے ہیں“
 لیکن حقیقت کی کنہ تک بھی اسی کی مدد سے رسائی حاصل کی جاسکتی ہے ”یعنی زندگی اس کے
 ذریعے سے اپنے باطن کے سارے اسرار ہم پر منکشف کرتی ہے“ اور اسی وسیلے سے ہم انہیں
 اپنے ادراک کی گرفت میں لاسکتے ہیں :

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
 آہینہ تندی صبا سے پگھلا جائے ہے

مرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گری کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صبرا جل گیا

جوہر اندیشہ دل غوں گشتی درکار داشت

غازہ رخسارہ حسن خداداد خودیم

اقبال کے ہاں یہ تضاد شروع ہی سے ان کے فکری نظام کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔

”بانگ درا“ میں ”محل اور دل“ کے عنوان سے جو نظم درج کی گئی ہے اس میں دل کا یہ

جواب قابل غور ہے :

راز ہستی کو تو سمجھتی ہے

اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں

ہے تجھے واسطہ مظاہر سے

اور باطن سے آشنا ہوں میں

علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے

تو خدا جو خدا نما ہوں میں

علم کی ابتدا ہے بے تابی

اس مرض کی مگر دوا ہوں میں

معشوق تو محفل صداقت کی

حسن کی بزم کا دیا ہوں میں

تو زماں و مکاں سے رشتہ بچا

طاہر صد رہ آشنا ہوں میں

یہاں سمجھنے اور دیکھنے "موجودات اور ان کی باطنی کیفیت" علم اور معرفت، عقل اور
 سیرابی، صداقت اور حسن، زبان و مکالمے میں اسیری اور ان سے ماورائیت کے درمیان تضاد
 قائم کیا گیا ہے، ان تضادات میں اول الذکر کا تعلق عقل سے اور موخر الذکر کا دل یا عشق سے
 ہے اور اس مکالمے میں اقبال دل یا عشق کے ساتھ ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال
 شروع ہی سے عقل کی نارسائی اور اس کی تنگ دامنئی کا احساس رکھتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ
 عشق یا وجدان کے ذریعے ہمیں ان بلندیوں اور گہرائیوں سے آشنا کی حاصل ہو سکتی ہے، جہاں
 عقل اور تجربے کے پر جلتے ہیں۔ خود اور دل کی اس باہمی کشمکش پر "ضرب کلیم" میں یوں
 اظہار خیال کیا گیا ہے :

ہر خاکی و نوری پہ حکومت ہے خود کی
 باہر نہیں کچھ عقل خداداد کی زد سے
 عالم ہے غلام اس کے جلال ازل کا
 اک دل ہے کہ ہر لحظہ الجھتا ہے خود سے
 ضرب کلیم "ی میں ایک اور نظم "علم و عشق" ہے جس میں یہ اشعار ملتے ہیں :

عشق کی گرمی سے ہے معرکہ کائنات
 علم مقام صفات عشق تماشاۓ ذات
 عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات
 علم ہے پیدا سوال عشق ہے پنہاں جواب
 جس طرح عشق کی گرمی سے سیڑی وجود تھر تھرا اٹھتا ہے، اسی طرح سارا ہنگامہ زیست
 عشق ہی کی تپش سے قائم ہے۔ علم ہمیں صفات و کیفیات سے آگاہی بخشتا ہے اور عرض کا
 شعور ہم تک پہنچاتا ہے۔ عشق خود ذات یا جوہر سے ہمیں روشناس کراتا ہے۔ علم سے
 بے تابی اور حیرت بڑھتی ہے، عشق سے آسودگی اور بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ علم گویا حجاب

اکبر ہے اور عشق سراپا کیف دید۔ اسی لئے علم کو اقبال نے ”ابن الکتاب“ کہا ہے اور عشق کو ”ام الکتاب“ :

”ہال جبریل“ کی ایک مشہور غزل یوں شروع ہوتی ہے :

اک دانش نورانی، اک دانش بہانی

ہے دانش بہانی حیرت کی فراوانی

یہاں ”دانش بہانی“ وہ میکانیکی تجریدی اور جزوی عقل ہے جس کی اساس تجربے

اور تجزیے پر ہے اور جس کی طرف اقبال کچھ ایسی رغبت نہیں رکھتے۔ اس کے مقابل وہ کلی

عقل ہے جسے غزالی نے عقل نبوی، رومی نے عقل ایمانی اور برطانوی شاعر ورڈزور تھ نے

عقل برتر (Higher Reason) کے نام سے پکارا ہے اور جسے اقبال ”دانش نورانی“ یا

عشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ اول الذکر محض افزونی حیرت کا سبب بنتی ہے اور ہمیں علم الاشیاء

عطا کرتی ہے۔ موخر الذکر حیرت کو بصیرت میں تبدیل کرتی اور حقائق کا پردہ چاک کر کے ہمیں

علم الیقین کے درجے تک پہنچاتی ہے۔ اسی بات کو ”ہال جبریل“ میں ایک اور جگہ یوں ادا کیا

ہے :

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک

ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی

یہاں ”تاریک“ یا ”تاریکی“ جہل محض کے مرادف ہے اور آگاہی سے مراد وہ بخیر

یا جودت ہے جو چشم زدن میں اشیاء کے باطن کو ہمارے سامنے آئینہ کر دیتی ہے۔ ”زبور عجم“

میں یہی مفہوم یوں معرض اظہار میں آیا ہے :

گمے رسم و رہ فرزاگی جنوں

من از درس خردمنداں گریباں چاک می آیم

”ہال جبریل“ ہی میں یہ شعر بھی ملتا ہے :

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ

سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث زندانہ

عشق کی برتری، بلند پروازی اور فتوحات کے سلسلے میں ”ہال جبریل“ کے یہ اشعار، جو

مختلف جگہوں سے لئے گئے ہیں، قابل غور ہیں :

بنایا عشق نے دریائے نا پیدا کراں مجھ کو

یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

عشق کی تیغ جگر دار اڑا لی کس نے؟

علم کے ہاتھ میں خالی ہے نيام اے ساقی

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام

اس زمین و آسمان کو بیکراں سمجھا تھا میں

عشق سے پیدا ہوئے زندگی میں زیر دم

عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوز دمدم

آدمی کے ریٹے ریٹے میں سا جاتا ہے عشق

شاخ گل میں جس طرح باد سحر گاہی کا نم

مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ

عشق ہے اصل حیات، موت ہے اس پر حرام

عشق کے مضراب سے نغمہ تار حیات

عشق سے نور حیات، عشق سے نار حیات

ان تمام اشعار میں عقل اور عشق کے درمیان تضاد کو بھی نمایاں کیا گیا ہے اور

عشق کو عقل پر فوقیت بھی دی گئی ہے۔ عشق، احتیاط اور تذبذب کی ضد ہے کیونکہ یہ ایک

بے پناہ جذبہ ہے، جو غن و خمین سے بالاتر ہے اور یقین کو ٹھکمی بخشا ہے۔ یہ جذبہ زندگی کی

آجھوئے کو بحر بیکراں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غالب نے شوق کے بارے میں کہا تھا کہ اگر وہ
 ارباب عجز کی زندگی میں در آئے تو ذرے کو صحرا کی سی وسعت اور قطرے کو دریا کی بیکراںی
 حاصل ہو جائے۔ اقبال عشق کی رہنمائی کو زمان و مکاں کی پابندیوں سے ماورا ہو جانے کے لئے
 کافی سمجھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انسان کی عظمت اور پیشوائی کا راز عقل و خود کی
 رہنمائی میں اور تجزیے اور تحقیق کی مدد سے عالم موجودات پر تصرف حاصل کرنے میں ہے۔
 لیکن بسا اوقات ایسا بھی ہوا ہے کہ جب علمی اکتشافات نے انسانی ذہن کو ایک اندھی گلی میں
 لا کر ڈال دیا ہے تو وجدان کی مدد سے انسان نے چشم زدن میں بہت سی اگلی راہیں حیرت انگیز
 سرعت کے ساتھ طے کی ہیں۔ اس کی توثیق خود بعض ماہرین ریاضی اور سائنس دانوں کے
 بیانات سے ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض دفعہ جن حقائق کو شاعر یا صوفی کی آنکھ بلا پس و پیش اور
 براہ راست دیکھ لیتی ہے، ان پر صحت اور صداقت کی سرقلبی اور سائنس دان اپنے علمی،
 تحلیلی اور استدلالی اقدامات کے نتائج کی روشنی میں بعد میں کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ بعض
 ذہنی اور علمی تحریکوں کے لیے بھی فیضان کا سرچشمہ خود کی خارا شکافیوں کی بجائے عشق کی
 جرات زندانہ ہی میں ملتا ہے۔ اقبال کے ہاں اسی لئے ”نظر“ کو ”خبر“ پر ترجیح دی گئی ہے۔ گو
 ”خبر“ کی افادیت سے انکار ممکن نہیں، اور نہ اقبال نے ایسا کیا ہے۔ بہت سے طینت پسند
 مفکروں، خاص طور پر رومی کی طرح، اقبال کی بھی یہ رائے ہے کہ علم کی رسائی محض استخوان
 تک ہوتی ہے، اور حقیقت کے مغز تک عشق ہی کے توسط سے پہنچا جاسکتا ہے۔ عقل اور
 تجزیے پر بھروسہ کر کے ہم اشیاء سے ان کی زندگی کا رس نہ پوڑ لیتے ہیں، اور اس طرح ہمیں
 جس تصویر کے بنانے میں کامیابی ہوتی ہے وہ ایک بے جان سی تصویر ہوتی ہے۔ حیات کا
 سرگم، اس کا رنگ و آہنگ، اس کا تموج اور ابھار، اس کی خلعتی فراوانی اور تناؤ، ان سب کا
 تصور اس جذبے کے بغیر کیا ہی نہیں جاسکتا جسے غالب اور اقبال نے شوق، عشق، تپش اور
 جذبہ اندروں جیسے الفاظ سے تعبیر کیا ہے۔

عالم اور اقبال دونوں زندگی کے بارے میں ایک حری تصور رکھتے ہیں۔ عالم کے ہاں حرکت کے استعارے اور حری مرتعے جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اس سے ان کے ذہن کی فعالیت کا پتہ چلتا ہے۔ دونوں کے لیے زندگی ایک رواں دواں منظر ہے جسے کہیں قرار نہیں۔ ہر شے میں ایک ناصبوری اور اضطراب عیم کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ ”موج“ کے شعری پیکر سے عالم ایک خاص رغبت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے گرد و پیش، یہاں تک کہ در و دیوار اور سقف و بام کو بھی رقصاں دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات ذی روح ذرات سے مرکب ہے اور ہر ذرے کا دل سیماب آسا تڑپ رہا ہے۔ وہ اپنے محبوب کا تصور بھی حری پیکروں ہی کی مدد سے کرتے ہیں :

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے

پر تو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی

ہوئی زنجیر موج آب کو فرصت روانی کی

نہ پوچھ بے خودی عیش مقدم سیلاب

کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

بلکہ دوڑے ہے رگ تانک میں خوں ہو ہو کر

شہر رنگ سے ہے بال کشا موج شراب

زخم نے داد نہ دی تنگی دل کی یا رب

تیر بھی سینہ بسمل سے پر انشاں نکلا

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے

کہ شیشہ نازک و صہبائے آگینہ گداز

دل ہوائے خرام ناز سے پھر

محشر ستان ہے قراری ہے
 ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خونِ غلیظ
 لرزے ہے موج سے تری رفتار دیکھ کر
 اقبال کے لیے بھی زندگی سرتاپا حرکت اور تہوج سے عبارت ہے۔ ایک ابتدائی نظم
 ”علی گڑھ کالج کے طلباء کے نام“ میں انہوں نے کہا تھا :

آتی تھی کہ سے صدا راز حیات ہے سکوں

کہتا تھا مور ناتواں لطف خرام اور ہے
 ”ہانگ درا“ ہی میں نظم ”چاند اور تارے“ میں یہ نقطہ نظر اس طرح واضح کیا گیا ہے :

بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے

کہتے ہیں جسے سکوں نہیں ہے
 رہتے ہیں غم کش سر سب

تارے، انسان، شجر، حجر سب
 جنبش سے ہے زندگی جہاں کی

یہ رسم قدیم ہے یہاں کی
 ہے دوڑتا شبِ نانا

کھا کھا کے طلب کا تازیانہ

”ہانگ درا“ میں جو نظمیں فطری مناظر سے متعلق ہیں، وہ بے حد دل کش طور پر

کامیاب ہیں۔ ان مناظر میں جو شے اقبال کو خاص طور پر اپنی جانب کھینچتی ہے اور انہیں

بعایت مرغوب ہے، وہ یہی حرکت کا اصول ہے، جو پوری کائنات میں جاری و ساری نظر آتا

ہے۔ اسی کو وہ انسانی زندگی پر بھی منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ ”پیامِ شرق“ میں نظم

”نکارا انجم“ میں مندرجہ ذیل اشعار ملتے ہیں :

شنیدم کوکبے ہا کوکبے گفت

کہ در بحریم و پیدا ساحلے نیست

سفر اندر سرشت ہا نہادند

ولے اس کارواں را منزلے نیست

”پیام مشرق“ ہی میں ”زندگی اور عمل“ کے عنوان سے نظم میں حرکت اور رفتار کے فلسفے کو شاعرانہ انداز میں یوں پیش کیا گیا ہے :

ساحل افتادہ گفت گرچہ بے زیستم

چچ نہ معلوم شد آہ کہ من کیستم

موج ز خود رفت تیز خرامید و گفت

مستم اگر میروم، گر نرم میستم

اسی خیال کو ”ہال جبریل“ کی ایک نظم میں یوں ادا کیا ہے :

ہر شے مسافر، ہر چہ راہی

کیا چاند تارنے کیا مرغ و ماہی

سفر کا شعری محرک (Motif) غالب کے ہاں جگہ جگہ مستعمل ہوا ہے اور اسی لئے

ان کے ہاں مکان کے استعارے بڑی گہری معنویت کے حامل ہیں۔ اسی طرح غالب نے

”موج“ کے علائم بھی مختلف سیاق و سباق میں استعمال کئے ہیں اور ان کے ذریعے زندگی کے

باطن میں پوشیدہ اضطراب اور حرکت کو نمایاں کیا ہے۔ اقبال کے نزدیک بھی زندگی کا سفر

لاٹھائی ہے اور رفتار اور حرکت ہی زندگی کی کیفیت کو ناپنے کے اصل پیمانے ہیں۔ سکون اور

موت کے درمیان حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ زندگی نمو اور تغیر کے قانون کی اسیر ہے۔

اس کی تقدیر ہی یہ ہے کہ وہ ہر آن متغلب ہوتی رہے اور اس کی نئی نئی صورتیں ہمارے

سامنے آتی رہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس خاص معاملے میں اقبال نے برگسٹاں کے تصور

دوران محض (Pure Duration) سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے۔ ”ساقی نامہ“ میں جسے اقبال کے بہترین کارناموں میں شمار کیا جاسکتا ہے، حرکت اور اضطراب کے استعارے بکھرے ہوئے ہیں۔ برگساں کی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ زندگی ایک سیل رواں سے عبارت ہے جس کی ابتداء اور انتہا سے ہم بے خبر ہیں۔ شاید اس پر فتح پانے کی ایک ہی سبیل ہے، یعنی انسانی شعور کے ادعا کے ذریعے۔ کیونکہ شعور انسانی بہر صورت زمان یا دوران سے اوپر اٹھ سکتا ہے۔ اس لئے اقبال اسے ”خودی“ کے تصور سے منسلک کر دیتے ہیں۔ شعور انسانی کا یہی تصور جدید انگریزی شاعری ایس ایلٹ نے بھی پیش کیا ہے، جو اقبال ہی کی طرح برگساں سے متاثر ہوئے ہیں۔ اب زندگی کے بارے میں اقبال کے حکی تصور کی بکھری ہوئی تجلیاں ذرا ان اشعار میں دیکھئے :

دام رواں ہے ہم زندگی
 ہر اک شے سے پیدا رم زندگی
 اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود
 کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موج رود
 فریب نظر ہے سکون و ثبات
 تنہا ہے ہر ذرۂ کائنات
 ٹھہرتا نہیں کاروان وجود
 کہ ہر لمحہ ہے تانہ شان وجود
 سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
 فقط نطق پرواز ہے زندگی
 گتے ہیں ٹکڑاں اسے ہے ثبات
 ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقش حیات

بڑی تیز جولاں بڑی زود رس
 ازل سے ابد تک رم یک نفس
 زمانہ کہ زنجیر ایام ہے
 دنوں کے الٹ پھیر کا نام ہے
 پوری نظم کی محو میں جو روانی بے ساختگی اور رواں دواں کیفیت ملتی ہے وہ
 موضوع کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ایسا مظلوم ہوتا ہے کہ ایک پر جوش دھارا ہے
 جو تسلسل کے ساتھ بہتا چلا جا رہا ہے۔ اقبال کی اس نظم میں قدرتی آبشاروں جیسا اہال، شکوہ
 اور عظمت ہے اور اس کے بہاؤ کے خلاف کوئی بند نہیں باندھا جاسکتا۔

اقبال نے جگہ جگہ اس بات پر زور دیا ہے کہ زندگی کسی ایک منظر سے متعلق اور
 اس میں مقید نہیں بلکہ لمحہ بہ لمحہ نئے نئے قالب بدلتی رہتی ہے۔ اس کے شیون میں بے
 اندازہ جدت، تنوع اور تازگی ہے۔ وہ اپنے آپ کو کبھی دہراتی نہیں اور اسی لئے یکسانیت اور
 باسی پن سے محفوظ رہتی ہے۔ حرکت اور تغیر ہی کے مبرم اور اٹل قانون کی بدولت زندگی کے
 نت نئے پہلو اور اس کی مختلف جہتیں سامنے آتی رہتی اور دعوت نظامہ دہتی رہتی ہیں۔ یہی
 ہمارے عمل کی ممیز کرتی ہیں، اسی کی وجہ سے شرار زبست بھڑکتا رہتا ہے۔ اسی کے سبب
 انسان کا سینہ آرنڈوں اور عزائم کی آماجگاہ بنا رہتا ہے اور اسی کے ٹاٹے زندگی کے نظام میں
 تباہی کی صورت قائم رہتی ہے :

دام	نفس	ہائے	تانا	رہند
ایک	صورت	قرار	زندگی	نیت
اگر	امروز	تو	تصویر	دوش
بھاک	تو	شرار	زندگی	نیت

(ایام شرق)

قالب نے ایک جگہ شوق کے سفر کو لامتناہی بتایا ہے :

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ

چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

اور ایک دوسری جگہ کہا ہے :

خاربا از اثر گرمی رفتارم سوخت

منته بر قدم راہ رواں است مرا

اقبال نے ”پیام مشرق“ کی ایک رباعی میں اسی خیال کو کہ داد کی شوق کے مسافر کی ہر

معلوم اور متصور منزل صرف ایک نشان راہ ہوتی ہے، جو جان بیکاری کی لذت کو تیز تر کر دیتی

ہے اور ایک سنگ راہ جسے اپنے سامنے سے ہٹا کر اسے مسلسل اور متواتر آگے بڑھتے رہنا

چاہیے۔ شاعرانہ انداز بیان میں اس طرح ادا کیا ہے :

گو از مدعائے زندگانی

ترا ہر شیبہ ہائے او نگہ نیست

من از فوق سفر آنگونہ مستم

کہ منزل پیش من جز سنگ رہ نیست

انسانی زندگی کو ایک موج بے قرار سے تشبیہ دے کر رفتار اور حرکت کے تصور کو

یوں پیش کیا ہے :

چہ پرسی از کجای چشتم من

بخود پیچیدہ ام تا زبستم من

دریں دریا چہ موج بے قرارم

اگر بر خود نہ پیچم منبستم من

(پیام مشرق)

زندگی ہمہ تن سوز و ساز ہے اور آغوش ساحل میں جو سکر، سکون اور عافیت میسر آتی ہے، وہ چشمِ زدن میں مرگِ دوام میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس لئے دراصل پائندگی اور ہیبتگی کا راز یہی ہے کہ انسان تک و تاز مسلسل میں الجھا رہے :

دوام ما ز سوز ناتمام است
 چو مای جز تپش برما حرام است
 مجو ساحل کہ در آغوش ساحل
 یک دم و مرگ دوام است
 (پیام مشرق)

ساحل کی عافیت اور پناہ دراصل کم ہمتوں کے لیے پرکشش ہے کیونکہ مصافِ زندگی میں جو شے سب سے زیادہ اہم اور پر حلاوت ہے وہ کش مکش اور خطراتِ پیہم اور نوبہ نو سے دوچار ہونا اور ان پر قابو پانا ہے۔ زندگی کا سفر انجام و مستہ سے بے خبر اور مستغنی ہے۔ ہم ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف بڑھتے رہتے ہیں۔ منزل کا غیر متعین ہونا حالتِ سفر کو جاری رکھنے کے لئے ضروری ہے اور جس طرح سفر مسلسل اور غیر اختتام پذیر ہے، اسی طرح طلب کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید دونوں لازم و ملزوم ہیں :

ز شر ستارہ جویم زستارہ آفتابے
 سر منزله ندارم کہ میرم از قرارے
 علم نہایت آں کہ نہایتے ندارد
 بہ نگاہ تا شکیبے بہ دل امیدوارے

(پیام مشرق)

غالب اور اقبال دونوں کے کلام میں ارتقاء کے تصور کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ حیات بالذات ترقی کے عمل کے تابع ہے، اور خوب سے خوب تر کی جستجو میں کام زن۔ یہ خیال کہ

زندگی پست سے بلند اور نقص سے کمال کی طرف راجع ہے 'قارانی' بوطی سینا' رومی اور ابوالحسن کم و بیش تمام اسلامی مفکرین کے ہاں پایا جاتا ہے گو وہ اس قیاس کی سائنسی صحت کے ساتھ پوری طرح توجیہ نہ کر سکتے تھے، لیکن موجودات کے مختلف درجے ان سب کی نظر میں تھے، اور وہ اس حقیقت سے بخوبی آشنا تھے کہ زندگی کی متنوع شکلیں مادے کے فیزیکی عمل کی مرہون منت ہیں۔ مخلوق کے خط مستقیم کے ایک سرے پر فیزیکی روح مظاہر ہیں اور دوسری حد پر ملائکہ کا وجود نوری زندگی کے آغاز کے بارے میں قرآن حکیم میں بھی اشارے موجود ہیں اور آفرینش کائنات اور مظاہر کائنات پر خود غرض اور فکر کی برابری تاکید کی گئی ہے۔ رومی کے ہاں خاص طور پر تکوینی عمل کی یہ درجہ کیفیت پر زور دیا گیا ہے۔ مادے کی غیر فنا پذیری کا نظریہ قرون وسطیٰ میں ارسطو کی تعلیمات کے زیر اثر بہت عام تھا۔ ارتقاء کے تصور میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ کثیف مادہ لطیف کیفیات کی طرف برابر ترقی کرتا رہا ہے، چنانچہ غالب نے دونوں کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے:

لطافت بے کثافت جلو پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

غالب 'ڈارون کے' جس نے ارتقاء کے تصور کے لیے مستحکم اور ناقابل شکست تجرباتی بنیادیں فراہم کیں، تقریباً ہم عصر تھے۔ اس خیال کو کہ تکوین کائنات کا عمل ابھی ناتمام ہے، شاعرانہ زبان میں انہوں نے اس طرح پیش کیا ہے۔

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

وہ مستر توانائی جسے برنارڈ شاہ نے LIFE FORCE کا نام دیا ہے ایک طرح دار معشوقہ ہے، جو اپنی مشاکی میں ہمہ وقت مصروف ہے۔ جن صورتوں میں وہ منصہ شہود پر آئے گی، وہ ابھی پردہ خفا میں ہیں اور رفتہ رفتہ ظاہر ہوں گی۔ اقبال نے شروع کی ایک نظم میں

کوشش ناتمام کو زندگی کا راز قرار دیا تھا:

راز حیات پوچھ لے خضر نجات گام سے
زندہ ہر ایک جھڑپے کوشش ناتمام سے

(ہانگ درا)

ارتقاء کے تصور کو انہوں نے بعد میں ”ہال جبریل“ میں صاف صاف اور ”پیام

مشرق“ میں استعارے کی زبان میں بالترتیب اس طرح پیش کیا:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آری ہے مدام صدائے کن فیکون
گماں ہر کہ بہ پیاہاں رسید کار مغاں
ہزار ہادۂ ناخوردہ در رگ مہاک است

”ہانگ درا“ میں ایک نہایت اہم نظم خاص اس موضوع پر ہے۔ یہ شروع ہوتی ہے

اس خیال سے کہ خیر و شر کے مابین کش مکش انل سے ابد تک برابر جاری ہے اور اس کش
مکش پیچیدگی کے مزاج کی گہری کھلتی ہیں۔ خیر کے مقابل قوت کی حیثیت سے شر
بھی ارتقاء حیات کے عمل میں ایک ناگزیر عنصر ہے۔ پوری نظم میں یہ نظریہ کہ موجودات
کے مختلف نقش ہائے رنگ رنگ بست سے مرحلوں سے گزرتے ہیں، استعارے کی زبان میں
پیش کیا گیا ہے۔ اقبال زندگی کے بارے میں ایک اثباتی، روحانی اور اخلاقی مطلع نظر رکھتے
ہیں۔ وہ افلاطون کے برعکس ایمان ثابتہ میں یقین نہیں رکھتے، بلکہ غالب کی طرح وہ حرکت
اور تغیر کے دلدادہ ہیں۔ لیکن جس طرح ڈارون کے میکانیکی نظریہ ارتقاء کے بالقابل بٹر
(BUTLER) اس کے روحانی پہلو پر زور دیتا ہے، اسی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں
کہ ارتقاء کا عمل حسن، خیر اور عدل کی طرف جا رہا ہے اور پایان کا روح کی بھلائی اور اس کی
مسلل تہذیب و تہذیب پر منتج ہوگا۔ برنارڈ شاہ اور برگساں بھی اس نقطہ نظر کے حامی نظر آتے

ہیں:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
 چراغ مصطفوی سے شرار بولہبی
 سکوت شام سے تا نغمہ سحرگاہی
 ہزار مرحلہ ہائے فغان نیم شبی
 کشاکش زم دگرما تپ و تراش و خراش
 زخاک تیرہ دروں تا بہ شیشہ جلی
 مقام بست و ٹھکت و فشار و سوزدکشید
 میان قطرۂ نیسان و آتش طہنی
 مغاں کہ دانہ انگور آب می سازند
 ستارہ می بھگتند آفتاب می سازند

غالب اور اقبال دونوں کے ہاں ایک عینی نقطہ نظر کی کار فرمائی ملتی ہے۔ دونوں انسان
 ہی کو مرکز کائنات سمجھتے ہیں۔ اس میں غالبؒ اسلامی فکر کا یہ عنصر بھی شامل ہے کہ انسان
 اشرف المخلوقات ہے اور اسے خلیفۃ الارض مانا گیا ہے۔ چونکہ آغاز آفرینش میں نیابت الہی
 کا بار اس کے شانوں پر ڈالا گیا، اور اس نے اس بھاری ذمہ داری کو قبول کیا، اس لئے وہ
 قدرتی طور پر ایک خاص امتیاز کا مستحق قرار پایا۔ کائنات میں جو کچھ موجود ہے۔ اس پر انسان
 کو فوقیت دی گئی ہے۔ موجودات اس کے تصرف میں ہیں اور ان سے متمتع ہونے کا وہ پورا
 حق دار ہے۔ انسان عالم اصغر سی لیکن وہ عالم اکبر کو اپنے اندر چھپائے ہوئے ہے، یا اس کی
 تشبیہ ہے۔ اس لحاظ سے وہ خود خلاصہ کائنات ہے۔ اس نقطہ نظر سے غالب کا یہ شعر غور
 طلب ہے:

ز آفرینش عالم غرض جز آدم نیست

بگرد نقطہ ما دور ہفت پرکار است

عالم کے ہاں میلاد آدم اور عظمت آدم پر تفصیل کے ساتھ اظہار خیال نہیں کیا گیا

ہے، جیسا کہ ”ہال جبریل“ اور ”پیام مشرق“ میں اس موضوع پر ملتا ہے۔ لیکن عالم نے

انسان کی عظمت، انفرادیت اور اس کے خود ککتفی ہونے پر اپنی ایک فارسی غزل میں جس

طرح روشنی ڈالی ہے اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ اس خود نگری کو خاصی اہمیت دیتے ہیں:

از بس کہ خاطر ہوس گل عزیز بود

خون گشتہ ایم و باغ و بہار خودیم ما

ما جملہ وقف خویش و دل ما ز ما پرست

گوئی ہجوم حسرت کار خودیم ما

از جوش قطرہ ہجو سرشک آب گشتہ ایم

اما ہا بحیب و کنار خودیم ما

مشت غبار ما است پراگندہ سو بہ سو

یارب بدہر درچہ شمار خودیم ما

درکار است نالہ و ما در ہوائے او

پردانہ چراغ مزار خودیم ما

خاک وجود است بخون جگر خمیر

رعیننی قماش غبار خودیم ما

ہر کس خیر ز حوصلہ خویش می دہد

بدستی حریف و شمار خودیم ما

عالم چو شخص و عکس در آئینہ خیال

با خوشن کیک و دو چار خورم ما

اس کے مماثل ”زبور عجم“ حصہ دوم کا آغاز ان دو اشعار سے ہوتا ہے:

بر خیز کہ آدم را ہنگام نمود آمد

این مشت غبارے را انجم بسجود آمد

آں راز کہ پوشیدہ در سینہ ہستی بود

از شوخی آب و گل درگفت و شنود آمد

اقبال نے بھی غالب ہی کی طرح ایک عینی نقطہ نظر پیش کیا ہے، اور کم و بیش اسی

لب و لہجہ میں، بلکہ زیادہ بلند آہنگی اور اعتماد کے ساتھ انسان کی مرکزیت اور تفوق کا اعلان و

اظہار ”زبور عجم“ کی ایک غزل میں کیا ہے۔ ہر اعتبار سے یہ غزل انفرادیت کے وزن و وقار

اور اہمیت کا ایک ترانہء سرمدی کہی جاسکتی ہے۔ اقبال کی اصطلاحی زبان میں یہ کہنا شاید غلط نہ

ہو کہ یہاں انسان کی خودی اپنی تمام وسعتوں اور پوشیدہ امکانات کے آئینے میں بے نقاب ہو کر

جلوہ قلن ہوئی ہے:

ایں جہاں چیت ؟ صنم خانہ پندار من است

جلوہ او گرد دیدہ بیدار من است

ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہے اورا

حلقہ ہست کہ از گردش پرکار من است

ہستی و نیستی از دیدن و نا دیدن من

چہ نان و چہ مکاں، شوخی افکار من است

از فسوں کاری دل سیر و سکون غیب و حضور

ایں کہ غماز و کشائندہ اسرار من است

ساز تقدیرم و صد نغمہ پنہاں دارم

ہر کما ز زخم اندیشہ رسد تار من است

نسخہ حمید یہ میں غالب کا ایک شعر ہے جو بار بار معرض بحث میں آچکا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب

ہم نے دشت امکان کو ایک نقش پایا

اور دیوان میں ایک اور شعر اسی طرح کا ہے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے

عرش سے ادھر ہوتا کایکے مکاں اپنا

ان دو اشعار سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ غالب کے ذہنی پس منظر میں یہ خیال موجود تھا

کہ اس عالم آب و گل سے ماوراء اور بھی دو سرے عوالم شاید موجود ہیں جن کی تسخیر انسان

اپنی مادی قوتوں کی تربیت و توسیع کے ذریعے کر سکتا ہے۔ انسان کی تخلیقی قوتیں بے پناہ

امکانات کی حامل ہیں اور ایسے عوالم موجود ہیں جو ابھی منصہ شہود پر نہیں آئے ہیں اور جن

کی حقیقت کا پورا علم و عرفان ابھی انسان کو نہیں ہے مگر جن تک انسانی تنگ و ناز اور سعی و

جہد کی رسائی ہو سکتی ہے بشرطیکہ ہم اپنے مادی اور روحانی اسباب و وسائل کی مستقل

افزائش اور بحیثیت و فروغ کی طرف متوجہ ہوں۔ کم از کم چار عوالم کی موجودگی کا اسلامی

متصوفانہ نظام میں اکثر ذکر ملتا ہے۔ بعض مغربی مفکرین کے ہاں بھی یہ مفروضہ کسی نہ کسی

شکل میں پایا جاتا ہے۔ مزید برآں ایک سے زیادہ عالم کی موجودگی کی طرف بھگوت گیتا میں بھی

اشارہ موجود ہے۔ غالب یقیناً اس نظر کی اسلامی تاریخ سے پوری طرح آگاہی رکھتے

تھے۔ اسی طرح اقبال کی نظریں فضائے بسیط میں کرۂ ارضی کے علاوہ دو سری دنیاؤں کے وجود

کا وجدانی طور پر ادراک کرتی ہیں۔ اقبال جدید طبیعات کے بعض قیاسات کا بخوبی علم رکھتے

تھے ”بال جبریل“ کی ایک مشہور غزل کے مندرجہ ذیل اشعار جن سے اس مسئلے پر روشنی

پڑتی ہے قابل توجہ ہیں:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
 ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
 حسی زندگی سے نہیں یہ فضاں ہیں
 یہاں سینکڑوں کارواں اور بھی ہیں
 قامت نہ کر عالم رنگ و بو پر
 چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں
 تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا
 ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں
 اسی روز دشب میں الجھ کر نہ رہ جا
 کہ تیرے زنان و مکاں اور بھی ہیں

جدید سائنسی علوم اور ان پر مبنی علمی انکشافات اور عملی اقدامات نے اس وجدانی
 نظر اور قیاس کو جو اقبال کے ان اشعار میں جھلکتا ہے، سچ کر دکھایا ہے۔ چنانچہ سائنس کی
 جدید ترین فضا کی توقعات سے دیگر حوالہ کے وجود کا نظریہ اب ایک ایسی روشن حقیقت بن چکا
 ہے جس پر شک و شبہ کی گنجائش نہیں۔

عالم کے ہاں شاعری میں شروع سے آخر تک اثابیت اور خود نگری کا ایک جذبہ ملتا
 ہے۔ محبوب کے ساتھ بھی ان کا معاملہ محض و نیاز یا سپردگی اور خاکساری کا نہیں، بلکہ ادعائے
 خودی، برابری اور ہمسری کا ہے۔ خدا سے بھی ان کا رشتہ کچھ اسی نوعیت کا ہے۔ عام طور پر
 عالم کے ہاں ایک بلند آہنگی، رکھ رکھاؤ، ایک خاص طرح کی ماورائیت اور ایک احساس
 خودداری ملتا ہے۔ وہ ہیوم میں گم ہو جانے کے قائل نہیں، بلکہ ہمیشہ چیزوں کو ایک خاص
 فاصلے، سطح اور معیار سے دیکھتے ہیں۔ ان کے ان تیروں کا کچھ اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے
 ہوتا ہے، جن پر ان کی شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے:

بزرگی میں بھی وہ آزاد و خود ہیں کہ ہم
 اگلے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا
 داں وہ غرور عزوٹاز' یاں یہ حجاب پاس وضع
 راہ میں ہم ملیں کہاں' بزم میں وہ بلائیں کیوں
 غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش ازیک نفس
 برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم
 تشنہ لب بر ساحل دریا ز غیرت جاں دہم
 گر بسوج امد گمان ہمیں پیشانی مرا
 گر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ
 مہنی بغیر یک دل بے دعا نہ مانگ
 ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
 وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاق لیاں کا
 طاعت میں تار ہے نہ سے وانگیں کی لاگ
 دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو
 ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
 دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے
 نہ گل نغمہ ہوں' نہ پردہ ساز
 میں ہوں اپنی گھٹت کی آواز

یہی عالی مہدی' عقاب نگہ اور قلندرانہ شان اقبال کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔

فہرہ قلندری کو اقبال کے فکری نظام میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ ان کے ہاں عقاب اور

شاہین محض قوت کا اشاریہ نہیں ہیں۔ جیسا کہ بعض کوتاہ بین اور غلط اندیش نقادوں نے خیال ظاہر کیا ہے، اور اس سے اقبال کے فاشت ہونے پر دلالت کی ہے۔ ان کی غایت اس کے سوا بھی ہے۔ اقبال قوت کے پرستار ضرور ہیں، مگر یہ نہ قوت کے نہیں۔ وہ قوت کی ہمیشہ اخلاقی پابندیوں سے تحدید کرنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے ہاں قلب و نظر کی کشادگی اور آزاد روی غالب کے مقابلے میں کسی طرح کم نہیں ہے۔ ان کا فخر صوفیوں کا فخر ہے، جو نظر کی طہارت اور عفت پر زور دیتا ہے، اور نفس کی آلودگیوں سے بلند ہونا بھی سکھاتا ہے۔ یہ استغناء، یہ مادرانیت، یہ خود نگہداری اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان اپنے نفس کا تذکیہ کر کے اپنے ماحول اور اس کی بندشوں اور علاقوں سے آزاد ہونے کی صلاحیت اپنے اندر پیدا کر لے، چند اشعار اس سلسلے میں غور طلب ہیں:

اسی خطا سے عتاب ملوک ہے مجھ پر
کہ جانتا ہوں مالک سکندری کیا ہے
قدم در جستجوئے آوے زن
خدا ہم در تلاش آوے است
اے طائر لاہوتی اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی
باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر
خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے تا حمیری رضا کیا ہے
متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزومندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

در دشت جنون من جبریل زلوں صیدے
یزداں بکند آور اے ہمت مردانہ

یہ امر واقعی حیرت انگیز ہے کہ غالب اور اقبال، مرکزی اقدار حیات کے اختلاف کے باوصف، بعض اہم موضوعات شعری کے اظہار و بیان میں ایک دوسرے سے اس درجے مشابہت رکھتے ہیں، لیکن بے محل نہ ہو گا اگر یہ اشارہ بھی کر دیا جائے کہ اس مشابہت کے باوجود ان دونوں کے درمیان ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ غالب کی شاعری کی شہرت اور مقبولیت کے تین بڑے اسباب ہیں۔ اول یہ کہ انہوں نے سب سے پہلے اردو شاعری کے مزاج میں فکر کے عنصر کو داخل کیا۔ دوسرے یہ کہ ان کا شعری شیوہ گفتار (POETIC DICTION) ایک ایسا کیمیائی مرکب ہے، جس کے اجزاء کسی طرح تحلیل اور تجزیے کی گرفت میں پوری طرح نہیں آتے، یعنی اس کی توجیہ محض قاری اور اردو محاورے (IDIOM) کے مناسب استخراج کی بنیاد پر نہیں کی جاسکتی اور تیسرے یہ کہ ان کے ہاں ہر قسم کے مواقع اور صورت حال کے لئے اشعار مل جاتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر ان کے ہاں انسانی تجربات کی مختلف عمیں ملتی ہیں، لیکن ہاں یہ کہ جیسا کہ اس کتاب کے دوسرے باب میں اشارہ کیا گیا، غالب کے ہاں دوسرے بڑے شاعروں کے برعکس ایک نمایاں کمی کا احساس ہوتا ہے، اور وہ یہ کہ کسی ماورائی کائنات کا وجود انہیں اپنی طرف نہیں لہاتا۔ ان کے ہاں ازل اور ابد کی طنائیں ایک دوسرے میں بچست نہیں ہوتیں۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں انسانی زندگی کی ہنگامہ آرائیاں اور انسانی فطرت کی مجوبہ زائیاں تو بڑی حد تک ملتی ہیں، لیکن ان کی شاعری کوئی مابعد الطبیعاتی سطح نہیں رکھتی۔ اس اعتبار سے اقبال کو ان پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ اقبال کی شاعری کا کیوس بھی وسیع ہے۔ ان کے شعری انداز بیان میں فکر اور جذبہ بھی باہم دگر آمیز کئے گئے ہیں اور ان کی شاعری کے افق پر ایک ماورائی کائنات کی پرچھائیاں بھی پڑتی ہیں۔ ادب اور بالخصوص شاعری میں حقیقت پسندی کی

اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن بڑی شاعری معاشرتی حقائق کے انعکاس تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھتی، بلکہ ان سے گزر کر ان موضوعات کو اسیر کر لیتی ہے جو آفاقی اور ہمہ گیر موضوعات کہے جاسکتے ہیں، اور اس طرح اس کی حدیں مابعد الطبیعات سے غیر ممیز ہو جاتی ہیں۔ یہی عصر قرون وسطیٰ کے انگریزی شاعر لینگ لینڈ (LANGLAND) کو اس کے ہم عصر شاعر چاسر (CHAUCER) سے بڑا بناتا ہے۔ مذہب، فلسفے اور شاعری کے موضوعات آخری تجربے میں کم و بیش ایک ہی ہیں۔ فرق صرف ان کے مخصوص طریق کار اور ابلاغ کے وسائل کے درمیان کیا جاسکتا ہے۔ یعنی بڑی شاعری میں ہمیں تجریدی فکر کی بجائے محسوس فکر ملتا ہے۔ دنیا کے صف اول کے شاعروں جیسے شیکسپیر، بلیک، ڈانٹے، رومی، بیدل، گوئے اور اقبال، سب کے ہاں ماورائیت کی طرف یہ رجحان کم و بیش مشترک ہے۔ شیکسپیر کی غیر فانی عظمت اور بلندی کا راز یہی ہے کہ اس کے ہاں ارضی حقیقت (MUNDANE REALITY) اور ماورائی حقیقت (METAPHYSICAL REALITY) کی عکاسی بیک وقت اور انتہائی بھرپور اور لطیف انداز میں ملتی ہے، اور اس عکاسی میں فکر، تخیل اور جذبہ ایک وحدت کلی میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اسی لئے اسے تمام دوسرے شاعروں پر سبقت حاصل ہے۔

غالب : استفہام کی شاعری

مرزا غالب ان ممتاز شاعروں میں سے ہیں جو کوئی مربوط فکری نظام نہیں رکھتے اور نہ اسے ان کی شاعری سے اخذ کیا جاسکتا ہے۔ نہ ایسا کرنا ان کی عظمت کو متعین کرنے کی کوئی لازمی شرط ہے۔ لیکن جن کی شاعری میں ان کے فکری رویے اور میلان کا جو بدیہی اور ناقابل انکار ہے۔ انعکاس ضرور ملتا ہے۔ اس میں کسی شے کی گنجائش نہیں کہ غالب حد اول علوم سے جن میں منطق فلسفہ انبیات اور علم ہیئت و نجوم شامل تھے، کما حقہ واقفیت رکھتے تھے۔ مسلمانوں کے ہاں جو فلسفیانہ رجحانات رائج تھے، وہ یونانی فکر کی چھائی میں چھن کر آئے تھے۔ ان میں افلاطونی اور نو افلاطونی افکار کا پرتو صاف نظر آتا ہے، جو زندگی کے اعتباری ہونے کی طرف ذہن کو مائل کرتا ہے۔ مسلمانوں میں جو تھقلی رجحان عرصے تک نشوونما پاتا رہا اور جسے معتزلہ نے ایک واضح اور مخصوص شکل دی، وہ فارابی، بوعلی سینا اور ابن رشد کے ہاں ملتا ہے۔ یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ فارابی نے خاص طور سے چند ایسے فلسفیانہ افکار بھی تجویز کیے جو بالکل نئے تھے اور یہ فلسفی محض یونانی فکر کو عربوں میں منتقل کرنے کا وسیلہ نہیں تھے۔ لیکن دین کے اس اصول کی ایک متوازی شکل ہمیں تیرھویں اور چودھویں صدی کے یورپ میں ملتی ہے۔ جب افلاطون کے برعکس اور اس سے

بڑھ کر ارسطو کو موضوع مطالعہ بنایا گیا۔ سینٹ ٹامس اکیوناس نے یہ کوشش کی کہ عقلیت اور عیسائیت کے مابین خلیج کو پر کیا جائے۔ اور ایسا علم الکلام وجود میں لایا جائے جس کے ذریعے دونوں میں تطبیق کی شکل نکل آئے۔ اسے SCHOLASTICISM کا نام دیا گیا۔ غالب کے ہاں ہمیں ایک طرح کی مابعد الطبیعیات اور شاعرانہ منطقی استدلال ملتا ہے۔ ان کے ہاں حاوی رجحان یہ ہے کہ حقیقت ذہن انسانی کی تراشیدہ یا تخلیق کردہ ہے۔ یہ الفاظ دیگر اضلال اور موجودات انسانی عمل ٹھکریا مدرک کے ذریعے وجود میں آتے ہیں اور فی نفسہ کوئی اصلیت نہیں رکھتے۔ لیکن غالب کے ہاں مجرد یا تجریدی فکر کی اہمیت نہیں ہے۔ بلکہ ان کے ہاں محسوس فکر یعنی FELT THOUGHT ملتا ہے۔ وہ ہر مسئلے کو 'خواہ وہ ذاتی نوعیت کا ہو یا مابعد الطبیعیاتی نوعیت کا' تھقل نقطہ نظر سے پرکھنے کی ٹوہ میں لگے رہتے ہیں۔ سہولت بیان کی خاطر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جو مسئلہ بھی ان کے ادراک کی زد میں آئے، وہ اس پر ایک سوالیہ نشان لگا دیتے ہیں۔ اور اس طرح پڑھنے والے کے اندر بھی تجسس اور تحیر کی جہلت کو ابھارتے ہیں۔ اس پر یہ اضافہ بھی کیا جاسکتا ہے کہ ان کا استفہامیہ رجحان یا انداز و عناصر کے ساتھ منسلک اور مربوط ہے۔ استعجاب اور کلیت یعنی CYNICISM۔ غالب کے ہاں کسی طرح کا ادعا نہیں ملتا۔ لیکن ایک طرح کی کھوج اور تفتیش جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ غالب ایک طرح کی کھوج لگانے والی ذہانت INQUIRING

INTELLIGENCE کا دسرا نام ہیں۔ یہی ایک ایسا لیبل ہے جو بلا پس و پیش اور جائز طور سے ان پر چسپاں کیا جاسکتا ہے۔

متداول دیوان غالب کی پہلی غزل کا پہلا ہی شعر:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

کانغزی ہے حیرت ہر پیکر تصویر کا

قابل توجہ ہے قطع نظر اس کے کہ اس میں قدیم ایرانی رسم یعنی فریاد خواہ کے

کانڈی لباس پہن کر دربار میں جانے سے جو استفادہ کیا گیا ہے اور جسے تنقیدی محاورے کے مطابق رمز بلیغ یعنی CONCEIT کا استعمال کہہ سکتے ہیں، تخلیق شدہ کائنات کے معنی و مفہوم بلکہ علت غائی کو چیلنج کیا گیا ہے اور یہ مسئلہ ابتدائے آخرینش سے ذہنوں میں پھل پیدا کرتا رہا ہے۔ پہلے مصرعے میں تین الفاظ نقش، فریادی اور شوخی، تحریر قابل لحاظ ہیں۔ نقش سے یہاں مراد انسان ہے، اور شوخی تحریر میں وجود کے اظہاری ہونے کا اشارہ تخیل ہے۔ اور یہ دوسرے مصرعے میں پیکر تصویر سے وابستہ ہے۔ فریادی میں ایک طرح کی QUESTIONING کا رمز پوشیدہ ہے۔ تخلیق کی دلچسپی کے باوصف یہ راز آج تک فاش نہ ہو سکا کہ نگوین کائنات کا بالآخر مقصد کیا ہے؟ اور انسان کو اس جھیلے میں کیوں اور کس طرح ڈالا گیا ہے؟ غزل کے چوتھے شعر میں جو استفہامیہ نہیں بلکہ خبریہ ہے اس استفسار یا استفہام کا جواب تو موجود نہیں لیکن انسان کی عدم واقفیت یعنی INCOMPREHESION کی طرف اشارہ ضرور ہے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

یعنی جو سوال اٹھایا گیا تھا وہ لا منحل ہے اور کھوج کا مقصد اور غشا آشکارا نہیں ہو سکا چاہے ذہنی کاوشوں کا کتنا ہی اہتمام کیوں نہ کیا گیا ہو۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ دام شنیدن، اور عنقا، میں ایک طرح کی مناسبت لفظی ملتی ہے۔ اس طرح کے استفسار کی (یہاں یہ استفسار انکاری ہے) شکل اس شعر میں ملتی ہے

اے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا

جو دوئی کی بو بھی ہوتی، تو کہیں دوچار ہوتا

یہ وہی حقیقت ہے جسے فلسفیانہ اصطلاح میں

UNDIFFERENTIATED BEING کہا جاسکتا ہے۔ اسی بنا پر اس کا آگہی کی

دسترس میں آنا ممکن نہیں۔ وحدت سے کثرت تک کا سفر ہی حقیقت کی تقسیم میں معاون ہو سکتا ہے۔ اختصاص یا ثنویت کے بغیر یا وحدت کی کثرت میں تقسیم نہ ہونے کے بغیر یہ اور اک ممکن نہیں۔ بہ الفاظ دیگر عالم شہود کے اور اک ہی سے ہم احدیت کی طرف بڑھ سکتے ہیں۔ عبدالکریم الجلی نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ خود ہستی مطلق میں ایک قوت افتراق خود کی یعنی SELF-DIREMPTION کی موجود ہے اس کے ساتھ یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ غالب کے ہاں یہ دونوں محرکات (MOTIFS) بیک وقت اور برابر ملتے ہیں: وحدت کی کثرت میں تقسیم اور کثرت کو وحدت میں بالآخر ضم کرنا۔

ایک مشہور غزل میں جس کا مطلع ہے:

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

مڑ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

عاشق اور محبوب کے مابین ربط کو ایک طرح کے جذباتی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور

اس میں بیان محض اور طنز کو باہم دگر آمیز کیا گیا ہے۔ اس میں ایک شعر غور طلب ہے:

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر

ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا؟

یہاں بھی دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری لایا گیا ہے۔ یہاں فرد کی انا، حقیقت

مطلق سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ وہ اپنے سے بڑے وجود ہی کا ایک حصہ ہے۔ اور

اس بڑے وجود کے ساز کا ہر تار اس کے اندر ایک جھنکار پیدا کر رہا ہے۔ قطرہ اور بحر میں جو

نسبت ہے وہ معلوم ہے۔ اسی طرح ایک بہت اچھا استفہامیہ انداز کا شعر ہے:

تماشا کہ اے محو آئینہ داری

تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں؟

محبوب محو آئینہ داری ہے اور اس لحاظ سے اس کی شخصیت میں تمام عالم کا ارتکاز و

انعکاس ملتا ہے، کس تمنا کی ترکیب قابل توجہ ہے۔ عاشق کی تمنا معمولی قسم کی تمنا نہیں ہے۔ اور نہ اس کا مشاہدہ معمولی قسم کا مشاہدہ ہے۔ کیونکہ ایسے محبوب کی تمنا کر کے اور ایسے محبوب کا مشاہدہ کر کے خود اس کی تمنا اور مشاہدے میں ایک آفاقی شان پیدا ہو گئی ہے۔ ایک اور شعر اس سلسلے میں غور طلب ہے۔

میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے

ڈالا ہے تم کو وہم نے کس بچ و تاب میں

دونوں مصرعے استفہامیہ ہیں۔ پہلے مصرعے کی قرات دو طریقے سے کی جاسکتی ہے۔

خوف رقیب سے مراد معشوق کا رقیب سے اتصال کا پیدا کردہ ہیجان آمیز خیال ہے، لیکن

در اصل اس کی اصلیت کچھ نہیں ہے۔ یہ محض ایک وہم ہے۔ جس نے محبوب کو بچ و تاب

میں ڈال دیا ہے۔ دونوں مصرعوں میں گہرا طنز اور ایک طرح کی بکلیت یعنی CYNICISM

موجود ہے جو اکثر اوقات اس طرح کے سوالیہ انداز سے غالب کے ہاں مسلک نظر آتی ہے۔

وجود یعنی BEING اور عدم یعنی NOTHINGNESS کا مسئلہ آغاز کار سے

انسان کی توجہ کو اپنی طرف کھینچتا رہا ہے۔ اور اس میں ہر سوچنے والے ذہن کے لئے بغایت

دلچسپی کا سامان رہا ہے۔ جدید وجودی فکر کی تو بنیاد ہی اس قیاس پر ہے کہ

NOTHINGNESS محض فنا کے مرادف نہیں ہے۔ اس اصطلاح کے مضمرات وسیع تر

ہیں۔ اسے INFINITUDE کے مفہوم میں بھی استعمال کیا گیا ہے اور EXISTENZ

کے مفہوم میں بھی۔ اور یہ دونوں ہم معنی ہیں۔ غالب کی ایک غزل اس شعر سے شروع ہوتی

ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈوبیا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟

یہ بھی ایک بڑا اہم اور مرکزی سوال ہے کہ خدا اور موجودات کے درمیان تعلق کی

نوعیت کیا ہے؟ اقبال نے اپنی مشہور نظم مسعود مرحوم میں اس کا جواب یہ دیا ہے: جہاں کی روح رواں لا الہ الا اللہ غالب کے ہاں پہلا مصرع تو قیاسی اہمیت اور فضاء رکھتا ہے۔ اور دوسرے مصرعے کا پہلا کھڑا کلیدی اہمیت کا حامل اور طغریہ انداز کی غمازی کر رہا ہے: ڈوبیا مجھ کو ہونے نے جس کا مطلب ہے وجود بھی اور اس وجود ذاتی کا شعور بھی۔ غالب نفی ذات پر زور دیتے ہیں اقبال ادعائے ذات پر۔ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا، ہمیں امکان و قیاس کی طرف لے جاتا ہے۔ اور اس میں ایک عنصر تشکیک کا بھی ہے۔ جو غالب کے مزاج اور رویے کی چٹلی کھاتا ہے۔ دوسرے مصرعے کے دونوں کھڑے ایک دوسرے کو متوازن بھی کرتے ہیں اور ایک دوسرے کو تقویت بھی پہنچاتے ہیں۔ استفہام تشکیک اور شوخی کے عناصر کو باہد کر آمیز کر کے غالب نے جو کچھ کہا ہے اس کی ایک مثال یہ شعر بھی ہے:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا؟

یہاں اس مفروضے کو کہ قیامت کے دن انسانوں کا مواخذہ ان کے نامے اعمال کے مطابق کیا جائے گا۔ شاعرانہ طغریہ مقصد کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ یہ احتجاج بھی کیا گیا ہے کہ یہ اعمال نامہ من مانے طور پر ضبط تحریر میں لایا گیا ہے اور اس لئے قابل لحاظ نہیں لفظ ناحق استعمال کر کے اس فیصلے کو نہ صرف مشکوک اور مشتبہ قرار دیا گیا ہے بلکہ اسے مسترد بھی کر دیا گیا ہے۔ یہ گویا الوہی انصاف یعنی DIVINE JUSTICE کے بارے میں تشکیک کا رویہ ہے۔ اس کی اور بہت سی مثالیں غالب کے کلام سے دی جاسکتی ہیں اور الوہی انصاف ہی کے خلاف سرتابی نہیں بلکہ کرانا کا تین کی معصومیت اور جانبداری کے خلاف احتجاج کا پہلو بھی اس میں لکھا ہے۔ یعنی الوہیت کے پورے MECHANISM کے خلاف۔

ایک منفرد شعر میں جو ہر لحاظ سے چونکا دینے والا شعر ہے، استفہامیہ لہجہ بھی ہے،

استجاب بھی اور خیال کی پہچ در پہچ بنت بھی:

لوں دام بخت خفتہ سے ایک خواب خوش ولے

غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں؟

یہاں اگر 'دام' کی جگہ قرض رکھا جائے تو بات نہیں بنے گی۔ یعنی شعر کے ادبی

ڈھانچے میں ناموزنیت در آئے گی۔ مفہوم یہ ہے کہ میری قسمت پر تو مرگلی ہوئی ہے، یعنی

اگر میں اپنی اس بخت خفتہ سے ایک خوشگوار خواب قرض مانگ بھی لوں تو بہ سبب اس کے کہ

یہ بیداری اور خوشگوار قائم رہنے والی نہیں۔ اور اولین اور دائمی کیفیت کی طرف مراجعت

لابدی ہے، تو اس خواب خوش کو واپس کیسے لوٹاؤں گا۔ بہتر یہ ہے کہ میں اس حالت خفگی اور

تاریکی کو اپنے لیے مایہ حیات جان کر اور اپنی تقدیر کے نوشتے کو اٹل سمجھ کر اس سے مفاہمت

کو کوشش میں لگا رہوں اور اپنے لیے کسی خیالی فردوس تعمیر کرنے کی سعی میں اپنے آپ کو نہ

الجھاؤں۔ یہاں لفظ خوف، میں امید و بیم کے بے شمار امکانات جمع کر دیئے گئے ہیں۔ یعنی

خواب اور بیداری کی مختلف اور متنوع کیفیتیں جو مسلسل اور پے درپے تجربے کی زد میں

آتی رہتی ہیں اور آسکتی ہیں۔ ایک پوری غزل میں جس کا مطلع ہے:

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں

یہ سوئے غلن ہے ساقی کوثر کے باب میں

اور جس پر استفہام کا گاڑھا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ وجود اور عدم کے حقائق پر مختلف

اور جھکے انداز ہائے نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہاں وحدت الوجود اور وحدت الشہود کا

مسئلہ بار بار ذہن کو جھنجھوڑتا محسوس ہوتا ہے۔ اس میں نئے اور خوبصورت پیکر بھی تراشے

گئے ہیں اور حقیقت اور التباس کی شکلیں بھی سامنے آتی ہیں۔ یہ پانچ شعر دیکھئے:

جان کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع

مر وہ صدا ساقی ہے چنگ و رباب میں

رو میں ہے رخس عمر کہاں دیکھتے تھے
 نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
 اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
 حیراں ہوں مشاہدہ ہے کس حساب میں
 ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
 یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں
 ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
 ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
 آخری اور پانچواں شعر اگرچہ استفہامیہ نہیں ہے، لیکن جو چار سوالات اس سے
 پہلے قائم کیے گئے ہیں۔ ان کا تہ ضرور پیش کرتا ہے۔ پہلے شعر کا پہلا مصرع، ایک سوال ہے
 جو ایک عینی مشاہدے پر مبنی ہے۔ اس کے پیچھے جو خیال ہے، وہ نفس کی وحدت کا تصور ہے۔
 جو تمام اشیاء میں سرایت کئے ہوئے ہے۔ دوسرے شعر میں رخس عمر کا استعارہ معنویت کا
 حامل اور افلاطونی پیکر کی یاد تازہ کرتا ہے۔ یہ رخس عمر منہ نور ہے، اور اپنی برق رفتاری کی
 وجہ سے سوار کے قابو سے باہر ہوا جاتا ہے۔ یہ ایک واضح اور موثر شعری پیکر ہے۔ دوسرا
 مصرع انسان کی بے بسی پر دال ہے، اور استعارہ ہے زمان و مکال کی دنیا اور موجودات پر انسان
 کی گرفت کے کمزور پڑ جانے کا۔ اور اس کا انجام اور مستما معلوم۔ یہ مصرع دراصل پوری
 انسانی صورت حال یعنی PREDICAMENT کو بڑے موثر انداز سے سامنے لاتا ہے۔
 تیسرے شعر میں مدرک، معروض اور عمل بصیرت، تینوں کی وحدت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے
 اور پھر یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ اس وحدت کے پیش نظر صرف عمل بصیرت کو کس حد تک
 فیصلہ کن عنصر قرار دیا جاسکتا ہے۔ چوتھے شعر میں قطرہ و موج و حباب وہ موجودات ہیں،
 جنہیں اصل حقیقت کے مختلف اضلال یا روپ قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ فی الاصل کوئی وجودی

حقیقت نہیں رکھتے۔ پانچویں شعر میں شہود سے مراد حضرت حق ہے اور اس تک رسائی غیب محض۔ یہ ہماری کوتاہ اندیشی اور فریب خوردگی کی دلیل ہے کہ ہم حقیقت کی تہہ تک پہنچ گئے ہیں۔ الوہی حقیقت اور اس کے اضلال کے درمیان ایک وسیع و عمیق خلیج حائل ہے۔ ہمارا یقین بس ایک طرح کا خواب یا نظر کا دھوکہ ہے۔ اور ہم عارضی احساس بیداری کے باوجود دراصل عالم خواب ہی میں ہیں۔ یہی وہ کیفیت ہے جسے یورپ کے ازمند وسطیٰ کے ایک گمنام صوفی نے THE CLOUD OF UNKNOWNING کے نام سے تعبیر کیا ہے، جو چاروں طرف سے ہمارا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ یہ دو سرا مصرع ایک ایسا خیال افروز پیکر ہے، جو غالب کے علاوہ شاید کہیں اور نہ ملے۔ ایک اور خیال انگیز شعر جس میں سوال قائم کیا گیا ہے، یہ ہے:

رنگ نمکیں گل و لالہ پر انشاں کیوں ہے
گر چراغاں سر رہ گذر باد نہیں

یہ استعارہ ہے ان قوتوں کا جو فنا اور استیصال کی تجسیم ہیں۔ اور سوال یہ ہے کہ موخر الذکر کی غیر موجودگی میں اول الذکر کے انتشار و پراگندگی کو کس شے پر محمول کیا جائے۔ ایک اور غزل جس کا مطلع پوری غزل کے موڈ کو متعین کرتا ہے اس طرح شروع ہوتی ہے:

دائم پڑا ترے در پر نہیں ہوں میں

خاک ایسی زندگی پر کہ پتھر نہیں ہوں میں
یہاں تضاد ہے اپنی زندگی، جو نشیب و فراز اور تغیر و تبدل کی آماجگاہ ہے اور ان جمادات کے درمیان جن میں قوت نمو تو نہیں، لیکن جنہیں امتداد حاصل ہے۔ یعنی پتھر۔ اول الذکر کو ایک طور سے VEGETABLE EXISTENCE (یہ ترکیب برطانوی شاعر ولیم بلیک نے استعمال کی ہے) کہا جاسکتا ہے۔ پتھر کو، جس کی زندگی قرون پر پھیلی ہوئی

ہے، دریا پر پڑے رہنے کا شرف حاصل رہا ہے۔ خاک ایسی زندگی پر، ایک طرح کے تحیرو
استجاب اور لا حاصلی کے احساس اور کلیت سے مملو ہے۔ اگلے دو شعرا استفہامیہ ہیں:

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

اور

یارب نانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے
لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں
پہلے شعر میں بدیہی طور پر جبریت یعنی DETERMINISM کے خلاف احتجاج ملتا ہے، جو
سوال کی شکل میں ہے۔ اور زندگی کے لامتناہی سلسلے کے سیاق و سباق میں ایک طرح کی
اکتاہٹ کو ظاہر کر رہا ہے۔ اور دوسرے شعر میں NOTHINGNESS کے اس عمل
مسلل کے خلاف جو انسان کی زندگی کا مقدر ہے۔ اس لئے کہ زندگی ان کے خیال میں اور
نقطے کی رائے کے برعکس تکرار کی پابند نہیں ہے۔ ایک اور غزل میں جس کا مطلع یہ
خوبصورت اور بصیرت افروز شعر ہے:

سب کہاں کچھ لا و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
یہ خیال کہ ایک کیمیادی عمل کے ذریعے زیر زمین مدفون صورتیں اپنا حلیہ بدل کر
بعض دل کش صورتوں میں نمایاں ہو گئی ہیں۔ ایک انوکھا خیال ہے۔ اس میں جہاں ایک
طرف خاک کی روئیدگی اور قوت نمو کی جانب اشارہ مخفی ہے، وہیں موت اور حیات کی گردش
کا اصول بھی بڑی دلچسپ صورت میں سامنے لایا گیا ہے۔ اس شعر کا مرکزی خیال عمر خیام کی
ایک رباعی اور عربی شاعر ابو العلا معری کے ایک شعر سے جو صداۃ الدنيا کے عنوان سے
اللزومات میں موجود ہے سطحی مشابہت رکھتا ہے، خزامی و اقصی و صفراء و شقرا

و من فوق الثرى يصغر لى اجزاء من وارى۔ لیکن غالب کے استفہامیہ شعر کی ندرت اور پرکاری دونوں سے بڑھ کر ہے۔ اس غزل میں ایک دلچسپ استفہامیہ شعر یہ بھی ہے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار

جو مری کوتاہی قسمت سے مڑگاں ہو گئیں

یہاں کلیدی ترکیب 'کوتاہی قسمت' ہے۔ جو رمز لطیف اس شعر میں پوشیدہ ہے، وہ نگاہوں کا مڑگاں میں تبدیل ہو جانا ہے۔ اور یہ بہ سبب عاشق کی قسمت کے کھوٹا ہونے کے ہے۔ نگاہوں سے نظرباہر کی طرف جاتی ہے، اور مڑگاں اس تفاعل سے محروم محض ہیں۔ اصل چیز نگاہوں کا دل میں بیجوست ہو جانا ہے، اور اس میں کمی نہیں آئی ہے۔ بہر حال اس شعر میں ایک پہلو اپنی حماں نصیبی اور تکسیر یعنی BELITTLEMENT کو نمایاں کرتا ہے۔ غالب کی ایک مشہور غزل کا ذکر کرتا یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اور وہ اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و نشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

دوئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں؟

یہ تمام تر ذاتی واردات کے انکشاف سے عبارت ہے۔ اور اس میں وہی واردات بیان کی گئی ہے۔ جو عاشق اور محبوب کے درمیان تعلق سے علاقہ رکھتی ہے۔ جذبات کے مدوجزر کو جس تازگی، شوخی اور طہر کے ساتھ اور جن نادور محاکات کے ذریعے معرض اظہار میں لایا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اس دوران ایک شعر فلسفیانہ فکر میں ڈوبا ہوا بھی سامنے آیا ہے اور جیسا کہ پہلے بھی کیا گیا ہے استفہامیہ انداز تشکیک کے عنصر سے منسلک اور مربوط ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

قید حیات بد و غم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
 بظاہر اس شعر میں کوئی فقید لفظی نہیں لیکن سطح کے نیچے جواب دہان ہے وہ یہ کہ موت سے
 پہلے غم سے نجات پانا ممکن نہیں۔ کہ شعور کا ختم ہو جانا ہی غم سے رہائی دلا سکتا ہے۔ پہلا
 مصرع ایک طرح کا اولین مفروضہ ہے، یعنی حیات اور بند غم، لازم و ملزوم ہیں۔ اس مفروضے
 کو اگر صحیح مان لیا جائے تو نتیجہ لازمی اور مہرم ہے کہ موت ہی کے ذریعے نجات ممکن الحصول
 ہے۔ بہ الفاظ دیگر موت اور حیات ایک تسلسل کا نام ہیں اور جس شے پر یہ تسلسل قائم ہے
 یعنی غم، وہ ایک ایسی نفسی کیفیت ہے، جو ان دونوں قطبین کو آپس میں ملائی ہے۔ جس کے
 تسلط سے آزاد ہونا ممکن نہیں۔ تا آنکہ انسان ہر طرح کے علائق سے کلیتہً "دست کش نہ
 ہو جائے۔ دراصل موت ہی سب سے بڑی متنی محیط اور بیکراں قوت ہے، جس کے خلاف
 مدافعت اور چارہ جوئی بے سود ہے۔ موت ہی کی آقاقت اور عالمگیری کا انعکاس اس شعر میں
 ملتا ہے:

مٹا ہے فوت فرصت ہستی کا غم کہیں

عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

مٹا ہے غم کہیں، ایک سوال ہے اور جواب اس کا اس سوال میں مضمر ہے کہ کیا، فوت فرصت
 ہستی، کا غم مٹ سکتا ہے۔ اور اگر نہیں مٹ سکتا تو لہذا زندگی کو ترک کرنے اور زندگی کو
 صرف عبادت کرنے سے کیا حاصل کہ منہاج اور منزل پہلے ہی سے متعین ہیں۔ ایک پوری
 غزل جس کا بیشتر تعلق واردات قلبی سے ہے اور جس کا مطلع ہے:

یہ فتنہ آدمی کی خانہ دیرانی کو کیا کم ہے

ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسمان کیوں ہو؟

اس کے فوراً ہی بعد یہ شعر بھی قابل توجہ ہے:

میں ہے آنا تو ستا کس کو کہتے ہیں

عدو کے ہونے تم تو میرا امتحان کیوں ہو؟
 پہلے شعر میں یہ فتنہ سے مراد ہے فتنہ بھٹا جس کا نتیجہ ہے خانہ ویرانی انتشار و
 اختلال۔ فتنہ اور آدمی دونوں ایک طرح کی عمومیت کے حامل ہیں۔ دوست سے مراد ہے
 فتنہ بھٹا کو بہ طیب خاطر قبول کرنے والا صبر و تحمل کا پتلا عاشق صادق جس کے لئے اب آسمان یا
 تقدیر کی مسلط کی ہوئی صعوبتیں کوئی معنی نہیں رکھتیں۔ اگلے شعر میں آناٹا اور ستانا ہم معنی
 نہیں ہیں بلکہ ستانا آناٹے سے آگے کی منزل ہے۔ عدو سے مراد بدی کی طور پر رقیب روسیاء
 ہے اور ہوئے سے مراد توجہ کا مورد ہونا تو ہے ہی اس میں ایک پہلو اتمام کا بھی لگتا ہے۔
 جب رقیب کو پوری توجہ محبوب کی حاصل ہو گئی تو عاشق کی مزید آنائش کی ضرورت کہاں
 رہی۔ اس شعر میں شکایت بھی ہے ناکامی اور نامرادی کا احساس بھی اور رقیب کے مقابلے میں
 اپنی بے بضاعتی اور ناقدری کا اعتراف بھی۔ اسی طرح ایک اور شعر جس میں استفہام بھی
 ہے 'ندرتیمان اور جدت ادا بھی' یہ ہے۔

خیال مرگ کب ہنسیں دل آزرہ کو بخشے

مرے دام تمنائیں ہے اک صید زلوں وہ بھی

یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ خیال مرگ کو جو ایک غیر مرئی تصور ہے 'صید زلوں'
 کہہ کر ایک مرئی اور ٹھوس شکل میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ خیال مرگ ان بہت سی تمنائوں
 میں سے ایک ہے جو بلی رہیں اور پوری نہ ہو سکیں 'صید زلوں' ایک مرل اور لاغر جانور ہی
 نہیں بلکہ اس میں ایک اشارہ قربان کیے جانے کی طرف بھی ہے یعنی خیال مرگ سے
 تسکین اس لئے حاصل نہ ہو سکی کہ اس میں اتنی اندرونی توانائی نہیں کہ وہ آسودگی کا سبب بن
 سکے۔ ایک اور تلمیذ شعر میں قیاس آرائی جس کی بنیاد موازنے پر ہے یوں کی گئی ہے:

جلوہ زار آتش دونخ ہمارا دل سہی

فتنہ شور قیامت کس کی آب و گل میں ہے؟

ظاہر ہے کہ اس استہمام میں اپنے اور محبوب کے درمیان نفسی کیفیت کا موازنہ تو کیا ہی کیا ہے، لیکن پہلا مصرع نتیجہ ہے اور دوسرا مصرع سبب، سبب اور نتیجہ کے سلسلے میں تقدیم و تاخیر کی یہ نوعیت شاعری میں عموماً "جائز قرار دی گئی ہے۔ نتیجہ کے ذیل میں دل کی آتش و دہش کا ذکر کیا کم تھا کہ اس کی جلوہ زاری کا ذکر کر کے احساس میں شدت پیدا کر دی گئی ہے۔ اور فتنہ شور قیامت کو محبوب کی طینت اور سرشت میں بھوست دکھا کر اس کی بھی تشدید کی گئی ہے۔

اب ہم ایک معرکہ الہارا غزل کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ جو سرتاسر استہمام ہے۔ اس کا مطلع ہے:

دل ناناں تجھے ہوا کیا ہے؟

آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟

اس غزل کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں موجودات کی پوری کائنات کی کہنے کے بارے میں سوالات کھڑے کئے گئے ہیں۔ "چار اشعار خاص طور سے قابل توجہ ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چوہ لوگ کیسے ہیں؟

غزوہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

حسن زلف جنہیں کہیں ہے؟

مجھ چشم سرمہ سا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟

ایز کیا چیز ہے 'ہوا کیا ہے؟

اشعار دو، تین اور چار میں انسانی اور کائناتی حسن کے بارے میں قیاس آرائی کی دعوت دی جا رہی ہے۔ شاعر کی نظریں زمین سے لے کر آسمان تک سرگرداں ہیں۔ حسن کے

دونوں شیون دکھائیں اور دلہا بھی ہیں اور مسکون کن بھی۔ اور اصل سوال یہ ہے کہ وہ حسن اعظم سے، جنہیں ان کا مہداء کہنا چاہیے۔ الگ کیسے ہو گئے۔ اور اگر ان کی حقیقت منحصر ہے مہدا کی حقیقت پر تو اس انتظار تخصیص اور امتیاز کی ضرورت کیا تھی؟ بہ الفاظ دیگر حقیقت مطلقہ اور اس کے ظاہری افعال اور مشکلوں کے درمیان تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ نگوین و تخلیق کائنات کی علت نہائی کیا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جو ہمیں غالب کے ہاں پے در پے ملتے اور ذہن کو غور و تامل پر اکساتے ہیں۔ اگرچہ ان کا کوئی قطعی اور مسکت جواب دینا بہت مشکل ہے، لیکن ان سوالات کا اٹھانا قیاس آرائی کے لیے ایک بڑا چیلنج ہے۔ ملتے کے بعد چار مقدمات کا یہ سلسلہ شروع ہوتا ہے اور غزل کے دوسرے شعر میں جو قلبی واردات بایہ کہنے کہ معاملہ بدی کا شعر ہے:

ہم ہیں مشتاق اور وہ ہزار
یا الہی یہ ماجرا کیا ہے
اس کا ایک حد تک اتمام اس شعر میں ملتا ہے

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے؟

اصل بات تو یہ ہے کہ یہ اشعار معاملہ بدی کے ذیل آتے ہی نہیں۔ پہلے شعر میں ماجرا، کالفظ دوسرے شعر میں 'وفا' کی نوعیت کے بارے میں استفسار 'انسان کے قلب کی گہرائیوں اور پیچ در پیچ تہوں کے بارے میں ایک بنیادی سوال ہے۔ اور ان دو اشعار سے مل جاتا ہے، جن کا ذکر اوپر کیا گیا۔ مختصر طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ پوری غزل کھوج اور محض کے جس محور کے گرد گھومتی ہے، وہ خالق کائنات کے بارے میں بھی، عمل تخلیق کے بارے میں بھی اور انسانی قلب کی پیچیدگیوں کے بارے میں بھی ہمارے اندر تجسس کے واسطے کو بیدار کرتی ہے۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا کہ غالب اشیاء کو جیسی کہ وہ نظر آتی ہیں، بجنہ قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے۔ اس کا ایک سطحی اظہار اشعار میں جگہ جگہ استفہامیہ الفاظ کیوں، اور کس کے لانے سے ہوتا ہے اور لہجے اور قرات کے انداز سے بھی۔ اور کہیں

سنجیدگی اور کہیں کہیں شوخی اور طفر کے رنگ بھی جھلکتے نظر آتے ہیں، اور بعض جگہ گفتگو کے قرینے کا غیر رسمی پن یعنی 'INFORMALITY' بھی اس کی لذت کو بڑھا دیتی ہے۔ وہ مظاہر کے اندرون میں داخل ہونے کا قاری سے مطالبہ کرتے ہیں۔ لیکن اس پر کوئی فیصلہ صادر نہیں کرنا چاہتے۔ ان کا منشاء صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہم مظاہر کے پس پشت محرکات کا پتہ لگانے کی کوشش کی طرف اپنے آپ کو آمادہ کریں۔ استفہام میں بیشتر تشکیک کا عنصر چھپی ہوتا ہے۔ اور تحیر و استعجاب کا بھی۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ہم کسی قبول شدہ مفروضے سے چل کر نتائج کا استنباط نہیں کرنا چاہتے۔ بلکہ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ مقدمات کی منطق ہمیں کہاں لے جا رہی ہے اور تشکیک سے چل کر یقین کی منزل تک پہنچنے کے لئے ہمیں کن کن مراحل سے گزرنا ہے۔ سوالات کا حتمی اور قطعی جواب دینا تو شاید انسان کے بس کی بات نہیں۔ استفہامیہ کا یہ طریقہ انسانی فکر کی تاریخ میں دراصل سقراط سے شروع ہوتا ہے۔ جو اس طرح کی QUESTIONING کو صداقت تک پہنچنے کا واحد طریقہ جانتا تھا۔ کیونکہ اس کا خیال تھا کہ مفروضہ مسلمات پر سوالیہ نشان قائم کر کے اور انہیں ہر ہر پہلو سے جانچ کر ہی ہم اصل حقیقت تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں اور ان نتائج تک پہنچ سکتے ہیں جو قرین صحت کے جاسکتے ہیں۔ غالب کے ہاں استفہام کے دو انداز نظر آتے ہیں۔ ایک سطح تو ان معاملات کی ہے، جن کا تعلق عاشق اور محبوب کے درمیان مراسم اور تعامل سے ہے۔ یہاں بھی غالب کے انداز بیان کی شوخی اور طراری اور ذکاوت اور تشکیک کے مختلف رنگ سامنے آتے ہیں۔ ان کے ہاں عاشق کوئی منفعل قسم کا انسان نہیں ہے بلکہ وہ ایک بیدار مغز اور باشعور کردار ہے اور وہ جذبات حسن و عشق کو بھی مشککانہ انداز سے دیکھتا اور پرکھتا ہے، اور دوسری مابعد اہلیستاتی سطح ہے، یعنی جہاں تخلیق کائنات اور خود حقیقت مطلقہ کے بارے میں یا یہ کہئے کہ انسان اور ماورائے کائنات حقیقت کے مابین تعامل پر وہ غور و فکر کرتے نظر آتے ہیں۔ دونوں سطحوں پر وہ معلوم اور مفروض سے نامعلوم اور نادر کی طرف جاوہ پیمائی کرتے ہیں اور استفہامیہ انداز گفتگو گفتیش اور انکشاف کے عمل میں ان کے لئے محدود معاون ثابت ہوتا ہے۔

غالب کی تشکیک

اس امر کی طرف بارہا اشارہ کیا جا چکا ہے کہ غالب ایک توانا متجسس اور بیدار ذہن رکھتے ہیں، جو غور و فکر کی طرف مائل ہے، اس کا شاخسانہ وہ محفل اور استدلالی انداز بیان ہے، جو ان کی شاعری میں از اول تا آخر نظر آتا ہے۔ وہ تعہد یعنی Commitment کے شاعر نہیں ہیں بلکہ تعیش اور تنصیف کے شاعر ہیں۔ وہ حقائق کو بجنسہ قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے بلکہ ان کے اندرون میں غوطہ زنی کر کے انہیں از سر نو دیکھنا اور پہچانا چاہتے ہیں۔ اس عمل کے دوران اور اسی سبب ان کے دل میں تشکیک کے کانٹے چبھنے لگتے ہیں۔ وہ مقدمات اور مفروضات ماقبل کا اپنے نقطہ نظر سے جائزہ لینا چاہتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ غالب نے اس فلسفیانہ تشکیک کو اپنے دل و دماغ میں رچا بسا رکھا تھا جو ان تک ایک ذہنی ورثے کے طور پر پہنچی تھی۔ نوافلاطونی فلسفے کے اثرات سے بھی ان کا سابقہ رہا تھا۔ لیکن وہ ان سے بہت دیر تک مطمئن نہیں رہ سکے۔ مسلمانوں کی فلسفیانہ روایت میں ان کا عمل دخل عرصے تک رہا۔ غزل بنیادی طور پر موضوعیت کی شاعری ہے۔ اس میں تخیل اور تعقل کی جو کار فرمائی غالب کے ہاں نظر آتی ہے، وہ دوسرے غزل گو شعراء کے ہاں بہ استثناء اقبال، نایاب نہیں تو کیا بضرور ہے۔ غزل کی شاعری پر ایک فرسودہ اور پامال سا اعتراض جو

اکثر کیا جاتا ہے۔ وہ یہ کہ اس میں بیشتر پیش پا افتادہ مضامین اور جذبات کی تھکا دینے والی تکرار ملتی ہے۔ اس میں حسن و عشق کے روائتی موضوعات کے علاوہ ایسے محرکات نہیں ملتے جن سے زندگی کی وسعت، ہمہ گیری اور تنوع کی خیر خبر ملے۔ اس میں عشق و عاشقی ہی کے چوڑے گھوم پھر کر ہر طرف نظر آتے ہیں۔ یہ اعتراضات بڑی حد تک بے بنیاد ہیں اور کوئی معقول وجہ جواز نہیں رکھتے۔ اول تو حسن و عشق کے تجربات گونا گوں اور ان کے اظہار کی نت نئی راہیں اور نت نئے طور طریقے ہیں کہ یہ ایک بنیادی اور عالمگیر جذبہ ہے۔ غالب کے ہاں جو امر غور طلب ہے وہ یہ کہ یہ صرف حسن و عشق کی شاعری نہیں، بلکہ اس میں وہ عنصر بھی ہے جسے ماورائے حسن و عشق کہا جاسکتا ہے۔ غالب نے یہ کہہ کر کہ ”ہنسی نہیں ہے ہار و ساغر کے بغیر“ ایک طرف غزل کی شاعری کی رمزیت کی طرف اشارہ کیا ہے اور دوسری جانب یہ بھی بچھاوا دیا ہے کہ اس رمزیت اور ایمائیت کے پردے میں انہوں نے بعض حقائق کو آگے اور بصیرت کے ساتھ آشکار کیا ہے۔ متداول دیوان کی پہلی ہی غزل کے اشعار ایک سے زیادہ میشتوں سے ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شونی تحریر کا

کانڈی ہے جیہن ہر پیکر تصویر کا

کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ

صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

آگے دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے

دعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

یہاں پہلا شعر استفہامیہ ہے اور نکوین و تخلیق کائنات کے بارے میں ایک بنیادی استفسار کو سامنے لا کر کرتا ہے اور حیرت و استعجاب کے داغے کو بھی جس سے تشکیک کا عنصر وابستہ ہے۔ دوسرے شعر میں ایک مسلسل اور مستقل ذہنی عمل کو سامنے لایا گیا ہے جو اس

عقدے کو حل کرنے کے لئے درکار ہے۔ جس کی طرف اشارہ پہلے شعر میں گزر چکا ہے۔ اس میں تنہائی اور استغراق کے عناصر ملوث ہیں۔ جو تشکیک سے یقین کی منزل تک پہنچنے کے لیے لابدی ہیں۔ لیکن نتیجہ اس کاوش ذہنی کا معلوم ہے۔ اس کا اظہار تیسرے شعر میں بر ملا اور بلا تامل کیا گیا ہے۔ لفظ عنقا سے جو ایک اسطوری پرندہ ہے۔ اس بے حاصلی کا ظاہر کرنا مقصود ہے، جو اس ریاضت ذہنی کے اختتام پر نمایاں ہوتی ہے۔ ان تینوں اشعار میں جو امر غور طلب ہے وہ وہی ہے جسے بعد میں قافی نے اس طرح ادا کیا۔

اک معرہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا

زندگی کا ہے کو ہے اک خواب ہے دیوانے کا

غالب کا لہجہ زیادہ مرگمگ اور گتھا ہوا ہے اور اس میں جو محاکات استعمال کئے گئے ہیں ان کا دائرہ کار بہت وسیع ہے، اس سے انسانی زندگی کی سریت یعنی Mystery پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سریت کو آشکار کرنے کے لئے کامل توجہ اور استغراق اور نتیجتاً تشکیک اور بے یقینی کے عناصر ابھر کر سطح پر نظر آنے لگتے ہیں۔ اور ذہن کو برابر ایک طرح کے خلفشار میں جلا رکھتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر جس رمز بلخ یا تلخیص سے فائدہ اٹھایا گیا ہے اس کا مقصد انسانی صورت حال کی پیچیدگی کو تخیل کی آنکھ کے سامنے بے نقاب کرنا ہے۔ اب ان چار اشعار پر غور کیجئے جو بلا کسی ترتیب کے مختلف سیاق و سباق میں کلام غالب میں وارد ہوئے ہیں :

جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے

جاں کا لہد صورت دیوار میں آوے

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

پیضہ آسا، نگہ ہاں و پرچہ ہے کج قفس
از سر نو زندگی ہو گر رہا ہو جائے

سیاہی جیسے گر جاوے دم تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

پہلے شعر کے مصرع ثانی میں جان یا جسم کا کالبد صورت دیوار میں آنا، ایک انتہائی تشویشناک صورت حال سے ہمیں دوچار کرتا ہے۔ جسے غالب نے بعض دو سری جگہوں پر دیوار حویلی سے بھی تعبیر کیا ہے دوسرے شعر کے مصرع ثانی میں حیرانی، یا بے خبری یا تھکلیک کا سرچشمہ یہ خیال ہے کہ اگر بصیرت، مشاہد اور مشاہدے کا مخزن فی الاصل ایک ہی ہے تو پھر شہادت کا الگ سے میز کیا جانا کیا معنی رکھتا ہے؟ تیسرے شعر میں یہ تصور سراٹھاتا ہے کہ اگر کج قفس بے ہاں و پر ہے، یعنی زندگی کے احوال بے اصل ہیں تو ان سے رہائی حاصل کرنے کے بعد ہی انسان کی عقلی قوتوں کے اعمار کی معجائش کھل سکتی ہے۔ کاغذ پر دم تحریر سیاہی گر جانے سے جو انتشار اور گٹھڑ کی صورت پیدا ہو سکتی ہے وہی دراصل ان لحاظ کا مقدر ہے جو اپنے منبع اور مخزن سے جدا ہو جانے پر انسانی صورت حال کی زائیدہ ہے۔ اسی سے ملتا جلتا میکرو انتشار اور پراگندگی کو ایک خارجی صورت بخشتا ہے اور جو غالب نے کئی بار استعمال کیا ہے کاغذ آتش زدہ ہے۔ ان چاروں اشعار کے مابین جو زیریں علاقہ ہے وہ وجود ہنگامی اور وجود حقیقی کے درمیان ہے اور اس کا عدم تعین شک و شبہ کو جنم دیتا ہے کہ یہاں کوئی شے متعین، ٹھہری ہوئی اور منضبط نظر نہیں آتی۔ اس خیال کو ایک غزل کے مطلع میں اس طرح ادا کیا ہے :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈھونچا مجھ کو ہونے لے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

خدا سے مراد پہلے مصرع میں وہی حالت کو نہیں ہے، جسے جرمن وجودی فلسفی کارل یاسپرز نے

Existenz کے نام سے موسوم کیا ہے کہ آغاز کار میں صرف یہی ہستی تھی۔ اسے آپ واجب الوجود کہہ لیجئے۔ اور ڈیویا مجھ کو ہونے نے سے مراد ہے وہ اکائی جو صرف وجود نامی و مکانی یعنی Existence کے مرادف ہے۔ یعنی اول الذکر لائمانی اور لامکانی ہے اور موخر الذکر ذات بے ہمتا کے مقابل تعدد و کثرت کے تابع۔ وجود کا مسئلہ غالب کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اور اس ضمن میں انسانی فکر میں جو الجھاوے پیدا ہوتے ہیں وہ فی الفور ایک طرح کی تشکیک کو جنم دیتے ہیں۔

غالب کی ایک بہت ہی مشہور و معروف غزل کے مندرجہ ذیل اشعار قابل غور

ہیں :

با زنجیر اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے
اک کھیل ہے اور تک سلیمان مرے نزدیک
ایک بات ہے اعجاز مسما مرے آگے

یہاں یہ امر قابل تامل ہے کہ اگرچہ پہلے دو اشعار میں ایک طرح کی تنگ بلند آہنگی اور ادعائے خود کی جھنکار سنائی پڑتی ہے لیکن جز نام اور جز وہم کی ترکیبوں سے تشکیک کا اظہار واضح طور پر ہو رہا ہے۔ غالب یہاں بے ہمہ اور ہامہ نظر آتے ہیں اور وہ حقیقت جس پر ہمارے تمام اعمال و افکار کی بنیاد قائم ہے۔ محسوس اور محسوس یعنی Tangible معلوم نہیں ہوتی۔ غالب کے ہاں بالعموم ”مگر“ معنی شاید اور لفظ گویا کا استعمال ہمیں ان کے ہاں تشکیک کے رویے کا اشارہ فراہم کرتا ہے۔ یہاں تفہیل بیان اور ہنرمندی کے ساتھ مفہوم کی ترسیل ان کے لیے آسان ہو جاتی ہے۔ اسی سے ملا جلا رویہ کلیت یعنی

Cynicism کا ہے جو عدم یقین سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی بنیاد استفسار پر ہے یعنی جب ذہن معلوم حقیقت کے پس پشت محرکات کی کھوج کا کام اپنے ذمے لیتا ہے تو نظروں کے رو بہ اس کے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو تشفی بخش جواب چاہتے ہیں اور جب یہ دستیاب نہیں ہوتے تو ذہن گوگو کے دھندلکے سے غبار آلود ہو جاتا ہے اور ایمان کے دروازے بند ہو جاتے ہیں۔

طور ما قبل میں وجود حقیقی یا وجود مطلق یعنی Existenz اور وجود ظلی یا اعتباری Existence کے مابین خلیج کی طرف اشارہ کیا گیا تھا۔ خلیج کا یہ احساس اور شعور تشکیک کو جنم دیتا ہے اور اسی کے بہن سے وہ خوف یا لبت پیدا ہوتی ہے جسے جدید اصطلاح میں Dread کہا گیا ہے۔ یہ ایک غیر ذاتی کیفیت ہے جس کو کوئی دور دور تعلق عدم تحفظ سے نہیں ہے۔ اسے ماورائیت سے ہم آہنگ اور ہم رشتہ بھی تصور کیا گیا ہے اور اس کی ترسیل کے لیے جو علامت استعمال کئے گئے ہیں ان میں خفقان کا لفظ بڑی اہمیت رکھتا ہے اور انہی کا لفظ بھی کہ دونوں سے ایک واحد کیفیت وابستہ ہے جس میں سریت بھی مضمر ہے اور ایک طرح کا خوف و ہراس بھی اور یہ دونوں میج ہوتے ہیں۔ تشکیک پر اور عدم یقین پر۔ باعث استہجاب ہے یہ امر کہ غالب کے ہاں یہ اسطوری محرکات کہاں سے در آئے اور ان کی تخلیقی فطانت نے کس طرح ان کی نقش گری کی۔ مثلاً ایک غزل کے یہ اشعار مطلع کے سوا دیکھئے :

باغِ پاکِ خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایہ شاخِ گلِ افی نظر آتا ہے مجھے
جوہرِ تنقہ بہ سرچشمہ دیگر معلوم
ہوں میں وہ ہبزہ کہ زہرابِ اکاتا ہے مجھے
دعا محو تماشاے نکستِ دل ہے
آئینہ خانہ میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

نالہ سرمایہ یک عالم و عالم کف خاک

آسمان بیضہ قمری نظر آتا ہے مجھے

پہلے دو اشعار میں اپنی کیفیت ذہنی کو خفقانی قرار دے کر جنت قائم کی ہے۔ اس ڈر اور خوف پر جو کائنات مظاہر انسانی شخصیت میں پیدا کرتی ہے اور اس کا یہ اثر ہے کہ شاخ گل انبی کی صورت دھار لیتی ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں جو ہر تیغ کا دوسرا سر چشمہ متعین کرنے کی ضرورت کا احساس دلایا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس بات کی طرف اشارہ مقصود ہے کہ زہر اب رگ و پے میں سرایت کر چکا ہے۔ یعنی نہ صرف کائنات فطرت بلکہ انفرادی ذات میں بھی یہ زہر سرایت کئے ہوئے ہے۔ ہر وہ شے جو آئینے میں منعکس نظر آتی ہے اس کی صورت متعین اور وحدت یافتہ اکائی کی نہیں بلکہ منتشر اور غیر مربوط اجزا کی سی ہے اور خلقت ذات کی نگارگی ہی دراصل مطلوب و مقصود ہے۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی ابھرتا ہے کہ ہم وحدت کے دو بعد ہیں یا تعدد و کثرت کے۔ چوتھے اور آخری شعر کے پہلے مصرعے میں پوری کائنات ٹالے سے مملو نظر آتی ہے کہ یہی اس کا سرمایہ کلی ہے۔ اور یہ عالم بھی ایسی مٹی سے تعمیر کیا گیا ہے جسے کف دست میں لیا جاسکتا ہے اور پھر یہی نہیں کہ وہ مشت خاک کے برابر ہے بلکہ وہ آسمان بھی جو اس کا احاطہ کئے ہوئے ہے یا جسے اس کا چھتر کما جاسکتا ہے۔ بیضہ قمری سے نیا وہ حیثیت نہیں رکھتا۔ جس کی کم و قسٹی اور بے بضاعتی کسی تعریف کی محتاج نہیں۔ کہ یہ بجائے خود ظاہر اور عیاں ہے۔ مشاہدے اور تصور کی یہ ساری اکائیاں خلقت کائنات کے بارے میں ان تمام مفروضات کے پس منظر میں اس ذہنی پس و پیش اور تذبذب اور تھکک کو راہ دیتی ہیں جو اب تک انسانی فطن و تعین کے لئے بہت بڑے سارے تھے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ سارا نام جہام ایک طرح کی Randomness کے تابع ہے اور یہ احساس بہت جلد کن اور تشویشناک معلوم ہوتا ہے۔ اسی جذبے اور احساس کا اظہار اور انکشاف ایک مفروضہ میں اس طرح کیا ہے۔

محفلیں برہم کرے ہے گنجہ باز خیال
ہیں ورق گردانی طیرنگ یک بت خانہ ہم

اگر پوری حیات و کائنات اور اس کے مظاہر اس Randomness کا شکار ہیں جو
گنجہ باز خیال کا کرشمہ ہے تو یقین اور امید کے لیے بنیاد کہاں سے میسر آئے گی؟
اوپر یہ اشارہ کیا گیا ہے کہ تھکیک کا اظہار لسانی سطح پر مگر معنی شاید اور گویا کے
الفاظ سے حشرح ہوتا ہے۔ اگرچہ ہر موقع پر ایسا نہیں ہوا ہے۔ اس سے قبل اس نوع کے
بعض اشعار پر سرسری بحث گزری۔ ان پر مستزاد ان اشعار کے تپور دیکھئے :

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صبرا مگر بہ بجلی چشم حسود تھا

تھا زندگی میں موت کا کلکا لگا ہوا
اڑنے سے پشترعی مرا رنگ زرد تھا

دکھاؤں کا تماشا دی اگر فرصت نہانے لے
مرا ہر داغ دل اک حجم ہے سرو چراغوں کا

سرایا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانہ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

پھر ترے کوچہ کو جاتا ہے خیال
دل گم گشتہ مگر یاد آیا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

لوں دام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

تا کہا اے آگہی، رنگ تماشا باغین
چشم دا گردیدہ آغوش وداع جلوہ ہے

ان تمام اشعار میں مظلوم اور موجود حقیقتوں کے بارے میں غالب کا رویہ تھکیک کا رویہ ہے جو انہیں الٹ پلٹ کرنے اور انہیں کھنگھالنے سے وجود میں آتا ہے۔ پہلے شعر میں صحرا مگر بہ تنگی چشم حسود تھا، دوسرے میں زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا، جو ایک نفسی کیفیت اور عدم یقین کی غمازی کرتا ہے، ہر داغ دل کا سروچہ افلاں کا ختم ہونا بحق کی عبادت کرنا اور بے حاصلی کا افسوس کرنا، خالی عاشق کا ساز صدائے بے آب ہونا، دل گم گشتہ کا خیال آنا، فرشتوں کے لکھے جانے پر قائل مواخذہ ٹھہرایا جانا، بخت خفتہ سے خواب خوش کا قرض لینا اور اسے لوٹائے جانے یا قرض کی ادائیگی میں عدم استطاعت کا تجربہ، آگہی کا غیر معینہ مدت تک رنگ تماشا دیکھنا۔ یہ سب نفسی کیفیتیں ہیں جن کا تعلق بدلتے ہوئے سیاسی منظر نامے سے نہیں ہے۔

بلاشبہ قدرِ معصوم کے ہنگامے اور اس سے ما قبل اور مابعد حالات و حوادث بلکہ اس پوری رستاخیز نے بھی جس کا نظارہ غالب نے اپنے دور میں بہ چشمِ غم کیا تھا۔ غالب کے عزم و یقین و ایمان اور یکسوئی کو ناقابلِ بیان صدمہ پہنچایا اور وہ کھلی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے کہ جن اقدار پر زندگی، اب تک منحصر تھی وہ حوٹل ہو رہی ہیں۔ اور یہ تزلزل ان کے دماغ اور احصاب کو متاثر کئے بغیر نہیں رہا۔ مغلیہ سلطنت اور تہذیب کی بساط اٹھ رہی تھی اور ایک نیا نظام اور اس سے پیوستہ اقدار ان کی جگہ لے رہی تھیں لیکن دراصل غالب کا وزن صرف یہیں تک محدود نہیں تھا۔ ان کا ذہن سیاسی حقائق سے زیادہ فکری اور نفسیاتی حقائق سے سروکار رکھتا تھا۔ تھکیک اور کلیت کا اظہار جیسا کہ اس سے قبل بھی اشارہ کیا گیا کہ دونوں مستلزم ہیں، ان کے ہاں جگہ جگہ ملتا ہے اور یہ ان کے استفہامیہ لہجے میں بھی بخوبی جھلکتا ہے۔ سوالات کا قائم کرنا منطقی طریق کار ہے، جس کا آغاز انسانی فکر کی تاریخ میں سقراط کے واسطے سے ہوا۔ اس کا خیال تھا کہ اشیاء کی ماہیت تک پہنچنے کا صرف ایک ہی وسیلہ ہے وہ یہ کہ ہم تفتیش کی عادت ڈالیں، اگر تفتیش کی اہمیت کا ہمیں احساس ہو تو ہم اپنے گرد و پیش موجود اشیاء پر ایک تنقیدی نگاہ ڈالے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اور جب تنقیدی نگاہ ڈالیں گے تو اس کا لازمی نتیجہ چاہے حتمی نتائج تک رسائی کی صورت میں نہ نکلے اور کھل بھی نہیں سکتا۔ لیکن خود استفسار کی عادت ہمیں مسلسل عقائد اور مفروضات پر نظر ثانی کرنے پر مجبور کرے گی اور اس سے نئے نتائج کے استنباط کی راہ کھلے گی۔ اوپر جو کچھ کہا گیا اس سے غالب کے سیاسی اور سماجی شعور کی اہمیت کو کم کر کے دکھانا مقصود نہیں ہے۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ غالب کے خلقی مزاج کا یہ تقاضا تھا کہ وہ خارجی محرکات کے ماسوا انسان کی سائیکس کا مطالعہ کر کے اس کے تضادات کو نمایاں کریں۔

اس سلسلے میں ایک پوری معروف غزل جس کا مطلع ہے :

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟

آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟

توجہ کو اپنی جانب منعطف کراتی ہے۔ یہ ایک سراسر استفہامیہ خطاب ہے اور اس استفہام کا جواب ہے بے خبری اور تنہیم کی غیر موجودگی۔ اس پوری غزل پر ایک تنکرا نہ موڑ چھایا ہوا ہے اور یہ ہمارے ذہن کو اس مشکک روئے میں ڈبو دیتی ہے جو غالب کا حاوی رویہ ہے یعنی رنگ تماشا با نقشن اب خاص طور سے ان چار اشعار کو دیکھئے :

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
 پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
 یہ وہی چوہا لوگ کیسے ہیں؟
 فنو و مشو و ادا کیا ہے؟
 حسن زلف جہیں کہیں ہے؟
 نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
 سبز و گل کہاں سے آئے ہیں؟
 اے کیا جڑ ہے؟ ہوا کیا ہے؟

یہ غزل ازلتے بدلتے تغیر پذیر یعنی Fluctuating موڑ کی غزل ہے بظاہر ایسا لگتا ہے کہ اس کا تعلق جذلوں کے اتار چڑھاؤ سے ہے اور اس میں واردات قلبی کا بیان ہے۔ جنہیں بڑی حد تک تنہیم شدہ انداز میں ایک حد تک لا تعلقی کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ یہ سوالات حسن کے معروض کے بارے میں بھی ہیں اور مظاہر کی کائنات کے بارے میں بھی۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ تخلیق کے پورے عمل کے بارے میں حکم کی کوشش اندر اور باہر کی دنیاؤں کی پرغش اٹھا کر حقیقت سے آنکھیں چار کرنے سے عبارت ہے۔ یہ سچی وجد ایک نوع کی تھلک کی غمازی کرتی ہے کیونکہ پہلے سے کسی شے یا شخص کے بارے میں اگر ہم بعض مقدمات میں یقین کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز کریں تو تفتیش

و شخص کی ضرورت ہی باقی نہیں رہتی۔ بہ الفاظ دیگر تشکیک سے یقین تک کا سفر دشوار گزار بھی ہے اور صبر اور حزم و احتیاط کا مستقاضی بھی۔ اس غزل میں ایک طرح کا تسلسل بھی پایا جاتا ہے لیکن وہ محض بیانیہ کا تسلسل نہیں ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ جو سوال ذہن کے دروازے پر دستک دیتے رہتے ہیں۔ انہیں طرح طرح سے دہرایا گیا ہے۔ ان میں ایک طرح کا اصراری زور اور تکاؤ پایا جاتا ہے اور یہ شکرانہ سرود کار کی غمازی کرتا ہے۔ چونکہ کوئی حتمی جواب دستیاب نہیں۔ اس لیے غالب کی ذہنی تشکیک برقرار رہتی ہے۔ چنانچہ یہ کہا گیا ہے اور یہ بڑی حد تک صحیح بھی ہے کہ سوالات کا کھڑا کرنا اپنی جگہ اہم تر شے ہے بہ نسبت ایقان تک رسائی کے جیسا کہ اس سے قبل بھی کہا گیا 'غالب کے ہاں وجود معنوی یعنی Existenz کا تصور بھی ہے اور وجود فنی یعنی Existence کا بھی' خوف یا Dread کا تصور بھی ملتا ہے اور ظن و تخمین سے ماورا ہو جانے کی خواہش بھی اپنی جلوہ نمائی کرتی ہے۔ ان کے ہاں انسان اور فطری کائنات کے مظاہر کے پس پشت جو محرکات کار فرما ہیں ان کا کھوج لگانے کی آرزو مندی بھی ملتی ہے اور جذبے کی نیرنگیوں سے دلچسپی بھی۔ غالب نے اپنے خطوط میں اپنے موجد ہونے کا اعلان و اظہار کیا ہے۔ لیکن یہ ایک Face-Saving Device سے شاید کچھ زیادہ نہیں۔ کیونکہ وہ اپنی نظانت اور جبلتوں کے اعتبار سے متشکک ہیں۔ وہ آدمی کو محشر خیال بھی سمجھتے ہیں 'جو جلوہ ان کے رویہ ہے اسے بصیرت کی گرفت میں لانے کا فہم ان بھی ان کے پیش نظر ہے۔ وہ ہر حلقہ زنجیر یعنی انسانی زندگی کے ہر پہلو کو موئے آتش دیدہ قرار دیتے ہیں' انہیں انسانی زندگی ایک دفتر امکان نظر آتی ہے۔ کثافت کے بغیر لطافت اپنی جلوہ آرائی نہیں کر سکتی۔ زندگی کے لیے کاغذ آتش زدہ کا پیکر جگہ جگہ ملتا ہے۔ ان کے وسعت سے خانہ جنوں میں 'کاسہ گردوں ایک خاک پا انداز سے زیادہ نہیں۔ یہاں زندگی یا گرمی بزم ایک رقص شرر سے بڑھ کر نہیں۔ یعنی نہایت درجے بے اعتباری ہے۔ یہاں تک کہ ہماری ہستی خود اپنی فنا پر دلیل ہے۔ یہاں موجودات کی دنیا

بھی اور دشت امکاں بھی ایک نقش پا سے فزوں تر نہیں۔ یہاں رفتار کا ہر قدم دوری منزل کو نمایاں کرتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ پورا عالم غبار و حشت مجنوں سے اٹا ہوا ہے اور پوری کائنات حلقہ دام خیال سے زیادہ نہیں اور یہی بنیادی حقائق ان کی عدم یقینی کے شعور کو پختہ کرتے ہیں۔ غالب کی غزلوں میں آگہی، آئینہ، تماشا، حیرت، وحشت اور جنوں جیسے علامت بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ مختصراً اگر یہ کہا جائے کہ غالب کی شاعری میں ہمیں دو مختلف اور متضاد Frames Of Reference ملتے ہیں۔ ایک وہ جس کا تعلق حسی کائنات اور جذبات کی زندگی سے ہے۔ اور دوسرا وہ جو اس سے ماورا ہے اور جس کا تمام تر واسطہ وجود یعنی Being سے ہے۔ تو یہ غالباً قرن قیاس ہو گا اور ان دونوں کے درمیان جو خلیج حائل ہے، وہی ان کی تشکیک کا مرجع اور ماخذ ہے۔

غالب کی شاعری میں شعلے کا رمز

تقریباً ہر منفرد اور ممتاز شاعر کے ہاں کوئی نہ کوئی بنیادی پیکریا پیکروں کا نظام برابر مستعمل ہوتا ہے۔ جس سے اس کے مزاج اور ادراک کے بارے میں ایک اندازہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ اقبال کے ہاں بالعموم حرکی پیکروں کی فراوانی ہے اور اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں حرکت اور توانائیت کے عناصر قابل لحاظ ہیں۔ یہ عناصر نہ صرف ان کے مزاج کی غمازی کرتے ہیں بلکہ ان کی فکر کی نوعیت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ غالب کے ہاں اس کے برعکس بھری پیکر بہت نمایاں ہیں۔ نسخہ حمید یہ اور متداول دیوان دونوں میں ایسی غزلیں بہ کثرت موجود ہیں جن میں یہ پیکر تواتر کے ساتھ استعمال کئے گئے ہیں۔ یہاں رنگوں اور خوشبوؤں کا ایک بہارستان ہے جو ہر چار طرف ہمیں حواس کی زد پر رکھتا ہے جب ہم بعض عناصر خمہ پر مبنی مخصوص پیکروں کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد یہی ہوتی ہے کہ اور دوسرے پیکر جو ان سے مختلف حواس سے منسلک ہیں، موجود نہیں ہیں۔ شاعری میں حواسی تلازمات کو نمایاں کرنے کے لئے سب سے زیادہ طرح کے پیکروں سے کام لیا جاتا ہے غالب کے ہاں حواسی تلازمات میں ایک تھمتلی عنصر بھی شامل نظر آتا ہے اور بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ بغیر حسی پیکروں کے سہارے بھی بڑی شاعری کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ ایسے مواقع پر

تصورات ایسی توانائی رکھتے ہیں کہ وہ حسی پیکروں پر تکیہ کئے بغیر شعر کا جادو جگا سکتے ہیں۔ ایسی مثالیں اقبال کے ہاں بھی ہیں اور برطانوی شاعروں میں مارول اور ایلینٹ کے ہاں بھی۔ بعض شاعروں کے ہاں محاورے کے موزوں اور بر محل استعمال میں ہنرمندی کے ساتھ کام لیا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری فی الاصل بڑی متنوع تخلیق ہے اور اس کے شینون اور اظہار کے اسالیب اتنے مختلف ہیں کہ ان کے لئے کوئی ایک تعریف کفایت نہیں کرتی۔ غالب اور اقبال دونوں کے ہاں فکر کا عنصر بغایت حاوی ہے، اور محاورے کی چاشنی نہ ہونے کے برابر۔ غالب کے مزاج میں جو تب و تاب اور توانائی ہے، اس کا اظہار ان کے ہاں محاکات یا پیکروں کے گوناگوں استعمال سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ان کے ہاں جو پیکر برابر استعمال کئے گئے ہیں وہ ہیں آئینہ، بلبل، طاؤس، طوطی، شمع، آتش اور موخر الذکر کے تلازمات یعنی شعلہ شرار اور برق وغیرہ۔ آگ سے تقدیس کا جذبہ بھی وابستہ ہے اور اس میں اور شعلہ، شرار اور برق میں نہ صرف حدت و حرارت، بلکہ چمک اور تابندگی، لمحاتی اور ہنگامی ضوا، گہنی اور اضطراب و تموج بھی۔ چنانچہ شعلہ جو الہ اسی کی تخصیصیت کا اظہار ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آغاز کار سے آتش یا آگ ان چار عناصر میں شمار کی جاتی رہی ہے، جن پر تکوین کے عمل کا انحصار ہے، یہ عناصر ہیں : آب و خاک و باد و آتش۔ موخر الذکر اہم ترین عنصر ہے اور یہ سوختنی ہونے کے علاوہ تطہیر حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ اسے دوسرے عناصر ترکیبی پر ایک طرح کا تفوق اور برتری حاصل ہے۔ فلاسفہ یونان میں سے HERACLITUS کا کہنا ہے کہ یہ تخلیق کے قلب میں موجود ہے۔ ان چاروں عناصر سے تعلق اور ان کی پاسداری یعنی ان کا شعری استعمال ایسے مختلف اور متضاد فطانت اور رویہ رکھنے والے شاعروں کے ہاں بھی مل جائے گا، جیسے مثلاً اٹھارہویں صدی کے برطانوی شاعر پوپ اور جدید شاعر ٹی، ایس، ایلینٹ کے کارناموں میں۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہو گا کہ آتش سے غالب کی یہ دلچسپی ان کے تحت الشعور میں موجود ایرانی روایت کی وجہ سے ہوگی۔

جس میں آگ کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ چنانچہ ایک ابتدائی غزل میں کہا بھی ہے :

دلم معبود زردشت غالب فاش میگوئم

بہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی ہا

زردشتی مجموعہ عقائد کی تو بنیادی آتش پرستی پر رکھی گئی ہے۔ گاتھاؤں میں یا سنا (۳۱۰۳) میں یہ التجا کی گئی ہے کہ آشاوان (حق کے داعی) اور ڈریگ وانٹ (دروغ پرور غلامے والے) دونوں کو آتش کی روح کے وسیلے سے مسرت عطا کی جائے۔ ویدک رشیوں کے ذہن میں بھی آگنی کا تصور موجود تھا۔ غالب ایرانی النسل تھے۔ اس لئے اس کا قوی امکان ہے کہ ان کے لاشعور میں اس تصور کی باقیات موجود رہ گئی ہوں کہ کائنات میں جتنے مظاہر ہیں، ان میں کم و بیش یہ روح سرایت کئے ہوئے ہے۔ ان کی شاعری میں آتش وابستہ ہے عشق کی قوت سے اور محبوب اس کی ایک حسی تجسیم ہے۔ وہ ایک شعلہ جوالہ ہے، جو انسان کو حالت تموج و اضطراب میں رکھتی ہے۔ نہ صرف شعلہ و شرر ایک دوسرے سے منسلک اور پوستہ ہیں۔ بلکہ برق بھی ان سب سے ایک زیر زمین علاقہ رکھتی ہے۔ اور یہ تینوں عاشق کی ذات سے تعلق رکھتے ہیں کہ وہ انہیں اپنی سرشت میں لئے ہوئے ہے یا چھپائے ہوئے ہے۔ جب عشق صادق کا جذبہ شخصیت میں تحرک پیدا کرتا ہے تو اس سے شرر باری یا شعلہ آفرینی نمایاں ہوتی ہے اور جب اسے دبایا جاتا ہے، تو شمع کشتہ کی مانند وہ یہ پوش ہو جاتا یعنی دھوئیں سے اٹ جاتا ہے۔ رنگ کے ناظر میں گل کو اور اضطراب و تموج کے ناظر میں شعلہ و شرر کو غالب کے ہاں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ آگ شخصیت کو جلا بخشتی اور اس کی تطہیر کا باعث بنتی ہے۔ غالب کے ہاں بالعموم نشاط کار کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ سرا گھنگی اور جبین سائی نہیں، جو مثال کے طور پر میر کے عاشق کا طرہ امتیاز ہے۔ حیرت و حسرت البتہ ضرور ہے لیکن وہ نتیجہ شکستگی کا نہیں، بلکہ زانوئے تامل کی کیفیت کا پیدا کردہ ہے۔ شعلہ، شرر، اور برق تینوں عشق کے جذبے کی سمی کی اور اضطراب کو نمایاں کرتے ہیں۔ اور اس کے پہلو بہ پہلو اس کی سیمابیت

اور لھاتی پن کو بھی۔ لیکن اسے پھٹکی اور استقلال حاصل نہیں۔ کشاکش اور ایک طرح کا الجھاد اور اتار چڑھاؤ اس سے ضرور وابستہ ہے۔ اس میں عرصہ حیات کی بے اعتباری کا رمز بھی پوشیدہ ہے۔ اس میں رنگ کا اشارہ تو ہے ہی لیکن شاید اس سے بڑھ کر توانائی اور سرکشی کا لحاظ زیادہ مضمحل ہے۔ غالب کی دلچسپی آب و خاک سے زیادہ آتش میں ہے کہ یہ تفسیر کا وسیلہ بھی ہے اور تغلیب کا بھی۔ آگ میں تپ کر شخصیت کندن بنتی اور شعلہ اسے حوصلہ پرواز عطا کرتا ہے۔ زر حشی رداوت میں آگ سے تقدیس وابستہ ہے۔ اسے Spenta Mainyu یعنی روح مضر Holy Spirit سے بھی ملحق کیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسے مضر کی طرح تصور کی جا سکتی ہے جو جسمانییت سے منزہ اور ماورا ہے۔ یہ ہماری شخصیت کے غیوں میں سرایت کر کے اس میں ایک نوع کی عفت اور زہت پیدا کر دیتی ہے۔ جیسا کہ شروع ہی میں کہا گیا، اس کا تفاعل جلا کر خاک میں ملانا نہیں بلکہ جنس خام کو کندن بنانا ہے، یعنی تبدیلی، صفت۔ انگریزی ادب و ثقافت کی تاریخ میں اس سلسلے میں PARACELSUS کا نام لیا جاتا ہے اور برطانوی شاعر ولیم بلیک نے بھی الکیمیائی پیکر نگاری کا استعمال اپنی شاعری میں بڑے اہتمام کے ساتھ کیا ہے۔ جس میں FURNACES کے لفظ کا استعمال ان تخلیقی اعمال کے سلسلے میں بہت قابل توجہ ہے۔ اور ایلٹ کی مشہور نظم LITTLE GIDDING میں بھی اس ٹکوئی عنصر سے مینق معانی اور وسیع طائعات قائم کئے گئے ہیں۔ دراصل مشرق اور مغرب دونوں خطوں کے ادب میں آتش کا یہ رمز بلا تکلف استعمال کیا گیا ہے۔ اور اس کے مضمرات ثقافتی پس منظر کے تفاوت کے باوجود قریب قریب یکساں ہیں۔ جس سے اس امر کا ثبوت فراہم ہو جاتا ہے کہ بعض مرکزی موضوعات یا موجدیں ایسے ہیں جو ہر زمانے میں تخلیقی ذہن کے عمل کو متاثر کرتے رہے ہیں۔

آتش اور شعلہ و شرر کے رموز سے غالب کو جو غیر معمولی شغف ہے اس کا سرچشمہ

ان کی شخصیت کے تاروپود میں تلاش کرنا چاہئے۔ ”ضرب کلیم“ میں مندرج ایک نظم بہ عنوان ”جلال و جمال“ میں اقبال نے کہا ہے:

”مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ

کہ جس کا شعلہ نہ ہو حمد و سرکش و بے باک

یہ ایک کلیدی اہمیت کا حامل شعر ہے۔ غالب کی ان عناصر سے وابستگی ان کی طبیعت کی سمجھی، سرکشی اور بے باکی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی ایسی شے یا منظر کو قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے، جس میں محض دیدہ زیبی، نرمی اور دلا سائی ہو، وہ سرجوش، سمجھی اور بے باکی نہ ہو، جو ہمارے تسلیم شدہ مفروضات کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ وہ ان کے گوارا، ہلکے پھلکے اور سریع الاثر پہلوؤں سے مطمئن اور آسودہ نہیں ہوتے۔ بلکہ ایک طرح کے کس بل، شرر افشانی اور اضطراب و ہيجان کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ غالب کے ابتدائی کلام یعنی نسخہ حمید یہ میں بہت سے استعارے مثلاً آئینہ، طوطی، شیشہ، مینا، پر طاؤس، کانغدی پیر، ہن ایسے ہیں جو ایرانی روایت سے لئے گئے ہیں۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ آتش، شرر اور برق کا ماخذ بھی یہی روایت ہو۔ زرتشتی طریق زندگی کے ہر پہلو میں موخر الذکر روایت کا عمل دخل ہے۔ اس کا تعلق محض عبادت کے طور طریقوں ہی سے نہیں، بلکہ معاشرت کے تمام مظاہر اور انفرادی اور اجتماعی برتاؤ میں بھی اس کا انعکاس نظر آتا ہے۔ چنانچہ BUNDAHISHM میں جو براہ راست تخلیق یا تکنیون کائنات سے متعلق ہے اس کا ذکر تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ یہ زندگی کے مرکز میں بھی ہے اور اس کی بیرونی سطح یعنی PERIPHERY پر بھی۔ اردو شاعروں کے ہاں عموماً اس برق کا ذکر تو ملتا ہے جو خرمن سوز ہے اور آشیاں کو بھی جلا کر رکھ دیتی ہے۔ لیکن آتش اور شرارے کا ذکر خال خال ہی نظر آتا ہے اور اس کے پس پشت کسی فکر کا پتہ نہیں چلتا۔ صرف ایک فحی واردات کا ترشح ہوتا ہے اور وہ بھی بالکل روایتی انداز میں۔ غالب کی دو فارسی غزلیں جن کے مطلعے یہ ہیں :

سینہ بکسودیم و غلغلیہ کہ کا بنجا آشت
بعد ازیں گوہر آتش را کہ گویا آشت

اور

خوشا عالم! تن آتش بستر آتش
سپندی کو کہ افشام بر آتش

یہ تمام و کمال اسی رمز کی حامل ہیں۔ طریق اظہار کا یہ فرق غمازی کرتا ہے اور اک
کے اس سانچے کے فرق کی جو غالب اور دوسرے اردو شاعروں کے درمیان ماہہ الامتیاز ہے۔
غالب کے اور اک کا سانچہ حسی تجربے کو فکر کے معمول میں ڈھال دینے کی حیرت انگیز
صلاحیت رکھتا ہے۔ اور اس کے پہلو بہ پہلو ان کے ہاں خیال کو بھی خیال کا مورد بنایا جاتا
ہے۔ اسی سے ایک طرح کی کثیرالتصاری یعنی Heterogeneity یا کثیرالاجتماعتی یعنی
Multitudinousness جنم لیتی ہے۔ جو اکبرے مفہوم میں محض تنوع نہیں ہے بلکہ
اس سے بڑھ کر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شرر اور برق کا تعلق رنگ سے بھی ہے اور ایک
طرح کی حرکت سے بھی۔ یعنی یہاں دونوں طرح کے امیج باہم دگر نظر آتے ہیں۔ رنگ ایسا
جس میں شدت اور ارتکاز پایا جاتا ہے اور حرکت ایسی جس میں نگون اور سیمابیت مغلّی ہے۔
اور آتش کا پیکر بعض دوسرے عناصر سے ترکیب پا کر یا مزوج ہو کر اکثر اوقات بعض سیاق و
سباق میں بہت ہامحتی بن جاتا ہے۔ مثلاً کاغذ آتش زدہ جیسی ترکیب میں آتش ہی کے عمل کو
سامنے نہیں رکھا گیا، بلکہ اس سے ایک طرح کی تبدیلی صفت کو نمایاں کرنے کا کام بھی لیا گیا
ہے۔ اس طرح ان کے ہاں مختلف استعارے اور علامت ذہنی اور نفسی کیفیتوں کے آئینہ دار
بن جاتے ہیں۔ غالب کے ہاں ذہنی اور حواسی کیفیتیں ایک دوسرے میں اس درجے میں غم
ہیں کہ انہیں علیحدہ علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ان کا بیک وقت اظہار ایسا ہے جسے آئینہ
در آئینہ کہا جاسکتا ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا اس پر روشنی کی ایک کرن حداول دیوان کی پہلی ہی غزل کے مندرجہ ذیل شعر سے پڑتی ہے :

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زریا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یہاں حالت اسیری میں اضطراب کی کیفیت کو آتش زریا ہونے کے امیج کے ذریعے مشکل کیا گیا ہے اور زنجیر جس میں اشاہ اسیری کی طرف مضمر ہے اس کے ہر ہر حلقے کو موئے آتش دیدہ کے بھری منظر کے توسط سے اور زیادہ تائبناک مرکزا اور پر تشدید بنا دیا گیا ہے۔ وہ اور شعر دیکھئے :

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

اور

سرایا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت بحق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

پہلے شعر میں اندیشہ کی (جو تخیل کا ہم معنی یا متبادل ہے) حدت و حرارت اور اس کی آتشیں قوت کا ذکر کر کے اس کے مرتبے کو بڑھایا گیا ہے۔ اور دوسرے میں ”رہن عشق“ اور الفت ہستی جو باہد گر وابستہ ہیں، مثل بحق کے ہیں، جن کا نقش قائم رہنا مشکل اور اس لیے لامحیت کے مترادف ہے۔ لامحیت کے احساس کے مضمرات کو بیسویں صدی کے وجودی فکر سے مختص کرنا کافی نہیں ہے۔ غالب کے ہاں انیسویں صدی میں بھی شعری فکر میں یہ تصور کسی نہ کسی طرح موجود دیکھا جاسکتا ہے۔ ایک پوری غزل میں جس کا مطلع ہے :

شب کہ بحق سوز دل کے زہرہ ابر آب تھا
شعلہ جوالہ ہر یک حلقہ گرداب تھا

مرکزی نکتہ عاشق اور محبوب کے غم سے یعنی PREDICAMENT کو آنے سامنے رکھنا ہے۔ چنانچہ اس شعر میں ”ہمق سوز دل“ اور ”شعلہ جوالہ“ نہایت درجے مضطرب صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں اور آخر میں اس کیفیت کی ترسیل کے ہاتھوں رنگ کا امیج بھی استعمال کیا گیا ہے!

فرش سے تا فرش و اں طوقاں تھا موج رنگ کا

یاں نص سے آسمان تک سو سخن کا باب تھا

اس پوری غزل کو ایک طور سے اگر Contrasted Images کا نگار خانہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اب ایک اور شعر دیکھئے جس میں ایک دوسری کیفیت جلوہ گر ہے، یہاں گفتگو صیغہ تمنا کی میں کی جارہی ہے اور یہاں Maximization کی جگہ Minimization کا عمل ہمارے سامنے ہے :

رگ رنگ سے ٹپکتا وہ لو کہ پھر نہ تھمتا

جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

جس غم کا ذکر ہے، وہ اگر واقعی عتیق اور تشدید کا حامل ہوتا (اور کاش کے ایسا ہوتا) تو اس کی شرر باری سے سنگ کا پتہ پانی ہو جاتا۔ ایک دوسرے شعر میں ایک نیا خیال سراٹھاتا ہے۔ اور ہے یہ بھی جدت سے متصف :

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا

نبض خس سے تپش شعلہ سوزاں سمجھا

اس طرز ادا میں ایک طرح کی شوخی اور ٹیکھا پن ہے۔ تپش شعلہ سوزاں کا تعلق محبوب سے ہے (جسے پہلے مصرعے میں ”بدخو“ قرار دیا ہے) اور عجز اور نبض خس کا تعلق عاشق کی ذات سے ہے۔ یہاں بھی گویا دو شخصیتوں کو متعارف کراانے کے لئے متضاد صلاحیتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ایک جگہ ایک عمومی مشاہدے سے ایک ایسی حقیقت کا انکشاف کیا ہے، جس کا

اکٹھار اتنے انوکھے اور اچانک طریقے سے کیا جانا قیاس میں نہیں آسکتا تھا :

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے

شعلہ عشق یہ پوش ہوا میرے بعد

گویا اپنی ناکامی اور نامرادی کی حالت کو شمع کشتہ قرار دیا کہ اس میں سے دھواں اٹھتا ہے اور

اسے شعلہ عشق کا سیاہ پوش ہونا قرار دیا گیا۔ اسی کے مماثل اس سے پہلے ایک غزل میں وہ یہ بھی کہہ چکے تھے :

جاتا ہوں داغ حسرت ہستی لئے ہوئے

ہوں شمع کشتہ درخور محفل نہیں رہا

آگے چل کر ایک اور دلچسپ شعر سے سابقہ پڑتا ہے :

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے

سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

اس شعر میں ہمیں اپنے اس قیاس کے لیے ایک محکم بنیاد مل جاتی ہے، جس کا شروع ہی میں

ذکر کیا گیا تھا، یعنی غالب کے تحت الشعور میں زرتشتیوں کے اس عقیدے کا جاگزیں ہونا کہ

ہر شے کی فطرت اور نبج آتش پر رکھی گئی ہے۔ ”نالہائے شرر بار“ کا سرزد ہونا تو محبت کے

شدید داخلی تجربے کا حتمی انعکاس ہے، اور اس سے وہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے، جس کا ذکر شعر

کے پہلے مصرعے میں کیا گیا تھا۔ اور اگر اسے وسعت دینی جائے تو عمومی واردات کے بیان میں

آتش کا پیکر بھی استعمال کیا گیا ہے اور رنگ کے لوازمات سے بھی خاطر خواہ فائدہ اٹھایا گیا

ہے :

مجھے اب دیکھ کر ایر شفق آلودہ یاد آیا

کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

یہاں ”ایر شفق آلودہ“ کی سرخی اور گلستاں کے زیر آتش ہونے کے درمیان رنگ

کے توسط سے ایک ربط قائم کیا گیا ہے، جو دلکش بھی ہے اور حلاوت آمیز بھی۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا ”کانڈ آتش زدہ“ کا پیکر اندرونی اضطراب اور بیچ و تاب کو نمایاں کرنے کے لیے بڑی ہنرمندی کے ساتھ لایا گیا ہے اور پھر اسے ”ہال یک پتیدن پر“ سے نسبت دے کر آئینہ دل باندھنے کے مترادف قرار دیا گیا ہے :

برنگ کانڈ آتش زدہ نیرنگ بے تابی

ہزار آئینہ دل باندھے ہے ہال یک پتیدن پر

ایک اور سیاق و سباق میں ”صفہ دشت“ کو جو دشت و دماندگی کے جذبے کی تحریک کرتا ہے، ”کانڈ آتش زدہ“ کے پیکر کے ذریعے مسئلہ کیا گیا ہے۔ اور یہ نتیجہ ہے نقش پاکی گرمی رفتار کا :

یک قلم کانڈ آتش زدہ ہے صفہ دشت

نقش پا میں ہے تپ گرمی رفتار ہنوز

یہاں ”یک قلم“ کی ترکیب، یہ کہنے کی ضرورت نہیں، مقدار کو ظاہر کرنے کے لئے لائی گئی ہے، اور یہ غالب کے شیوہ گفتار کا ایک مانوس پہلو ہے اور لفظ ”ہنوز“ سے احتداد و وقت کو ظاہر کرنا مقصود ہے کہ نفسی برتاؤ کا یہ پہلو مسلسل ہے اور ختم ہونے والا نہیں۔ ایک غزل کے جس کی ردیف شمع ہے، شروع کے تین اشعار میں آتش اور شعلہ کے لوازمات بڑی خوبی کے ساتھ برتے گئے ہیں :

رخ نگار سے ہے سوز جاودانی شمع

ہوئی ہے آتش گل، آب زندگانی شمع

کے ہے صرف بہ اجماع شعلہ قصہ تمام

بہ طرز اہل فن ہے فسانہ خوانی شمع!

غم اس کو حسرت پروانہ کا ہے اے شعلہ
ترے لرزے سے ظاہر ہے ناتوانی شمع

اور پھر اس کے بعد :

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتماي نفس شعلہ بار حیف

پہلے شعر میں آتش گل کو بالواسطہ طور پر آب زندگانی شمع قرار دیا گیا ہے، دوسرے میں فسانہ خوانی شمع، جو زندگی کے گذر جانے کا اشارہ ہے، شعلے سے اسے تمام کرنے کا اشارہ دیتا ہے۔ تیسرے شعر میں شعلے کا لرزنا اور شمع کی ناتوانی ایک دوسرے سے لابدی طور پر منسلک ہیں۔ اور آخری شعر میں ”ناتماي نفس شعلہ بار“ سے توجہ اس امر کی طرف منتقل ہوتی ہے کہ کاش کہ دل کی جراحاتوں اور سوزش سے ایک ہی دفعہ نجات مل گئی ہوتی۔ محبت کے تجربے کے سلسلے میں آتش اور شعلے کی تپش اور سوزش اور ناتماي ایک قطعی اور واضح پیکر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اور اس سے غالب نے جگہ جگہ کام لیا ہے۔ اس طرح شرر کی برق رفتاری اور عدم استقامت زندگی کی بے اعتباری کا رمز بن جاتی ہے :

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل
گرئی بزم ہے ایک رقص شرر ہونے تک

”یک نظر بیش نہیں“ اور ”رقص شرر“ کے مابین وجہ اشتراک ناپائیداری کا تاثر ہے۔ ایک بہت ہی خوبصورت شعر میں دل میں سوز غم چھپانے کی مشکل کو شعلہ آتش کے پرئیاں میں لپٹنے سے دشوار تر بنایا ہے :

لپٹنا پرئیاں میں شعلہ آتش کا آساں ہے
ولے مشکل ہے حکمت دل میں سوز غم چھپانے کی

یہاں پہلے مصرعے میں ایک ناممکن عمل کو مفروضہ اولیٰ کے طور پر لایا گیا ہے تاکہ مفروضہ مابعد کو غلو کے ساتھ پیش کرنے کا جواز نکل سکے۔ یہ ایک طرح کی ملتبس منطق یعنی Psuedologic ہے، جس کا عمل دخل غالب کی شاعری میں اکثر بدبخت نظر آتا ہے۔ ایک اور شعر میں اس طرح کی منطق کا ا تطبیق طنز کے وسیلے سے اس طرح سامنے لایا گیا ہے :

جی جلے ذوق فتا کی ناتما کی نہ کیوں

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

”ہم نہیں جلتے“ سے مراد دل کا جل کر خاکستر ہو جانا ہے۔ ”ذوق فتا“ کی ناتما بظاہر ایک امید افزا محرک ہے۔ پہلے مصرعے میں ”جی جلے“ سے اشارہ رشک کی طرف ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں ”ہم نہیں جلتے“ سے مراد محبت کی تپش میں جلنا ہے۔ یہاں محبت کے سوز اور جلن کے لئے جو براہِ دل کو مسوس رہی ہے، ایک وجہ جواز پیدا کی گئی ہے۔ ایک مفرد شعر میں عاشق نے اپنے آپ کو ”آتش بجاں“ یعنی مجسم آتش کہا ہے اور اپنے جذبہ بے اختیار کی اس طرح نقش گری کی ہے :

سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسد

پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

اور محبوب کا ایچ جو ایک چھلاوے کی طرح ہے اس طرح ابھارا ہے :

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماپ کا عالم

آتا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

اسی مفہوم کا داغ کا ایک شعر ہے :

مانند برق مثل ہوا صورت نگاہ

اکثر کل گئے ہیں وہ میرے قریب سے

داغ نے پہلے مصرعے میں تین تشبیہات استعمال کی ہیں جو دلکش ہیں۔ لیکن دوسرے مصرعے

میں ان کا Impact محسوس نہیں ہوتا۔ غالب کے ہاں پہلے مصرعے میں نیم استعاراتی انداز ہے، اور دوسرے مصرعے میں اس کا تاثر عدم یقین کے انتہائی درجے تک پہنچ گیا ہے۔ اور اس طرح غالب کا شعر، داغ کے شعر پر بدیہی فوقیت رکھتا ہے۔ ایک اور شعر میں اپنے جذبہ عشق کی حدت و حرارت سے کام لے کر کاروبار جہاں کی گرمی اور گفتگو پر اس طرح دلالت کی ہے :

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد

ہے چراغاں خس و خاشاک بگستاں مجھ سے

یہاں ایک سراسر موضوعی نقطہ نظر سے کام لیا گیا ہے اور اسی طرح قلب و نظر کی تمازت و گرمی کو چراغاں کے پیکر سے منسلک کرنے کی مثال ایک اور شعر میں اسی طرح دی ہے :

پھر گرم ٹالہاے شرر بار ہے نفس

مدت ہوئی ہے میر چراغاں کیے ہوئے

غالب کے ابتدائی دور کی شاعری یعنی نسخہ حمیدیہ کی غزلوں میں بھی آتش، شعلہ شرار اور برق کے تلمذات اکثر جگہ نظر پڑتے ہیں۔ اور زبان اور انداز بیان کی غرابت کے باوجود مشاہدے اور تجربے کی اکائیوں تک قاری کی پہنچ کسی نہ کسی طرح ہو ہی جاتی ہے۔ غرابت کے سلسلے میں اس امر کی صراحت ضروری ہے کہ اسے محض بیدل کے زیر اثر فارسی زدگی کہہ کر نہیں ٹالا جاسکتا، بلکہ یہ وہ اجنبیت ہے جو مروجہ زبان کے Dislocation اور نئے لسانیاتی سانچے کے وضع کرنے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوئی ہے :

اسد کو بچ و تاب طبع برق آہنگ مسکن سے

حصار شعلہ جوالہ میں عزت گزیر پایا

یہاں ”بچ و تاب طبع“ اور ”شعلہ جوالہ“ میں ایک مناسبت معنوی پائی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ موخر الذکر کے حصار میں عزت گزیر ہے۔ جو اول الذکر کا تقاضا ہے۔ محبوب کے رخسار کو شعلے سے تشبیہ و ثناء غالب کے ہاں بھی اور دوسرے شاعروں کے مثل پایا جاتا ہے۔

اب یہ شعر دیکھئے :

شعلہ رخسار تجھ سے تری رفتار کے

خار شمع آئینہ آتش میں جوہر بن گیا

یعنی شعلہ رخ سے آئینے میں آنکھ فروزاں ہو گئی۔ آئینے میں جوہر کی دھاری کا موضوع بھی غالب کے ہاں جگہ جگہ ملتا ہے۔ اس دھاری کے ظاہر ہونے سے شبہ ہوا آگ شمع ہے اور خط جوہر شمع کا دھاکہ جو نظروں کے سامنے نمایاں ہو گیا ہے۔ یہاں آگ 'شعلہ اور شمع تینوں پیکر ملا دیئے گئے ہیں اور انہیں وحدت بخشنے والا عنصر احساس حیرت ہے۔ پھول کا رنگ جو آتش کدے کی مانند ہے، بلبل اور بہار دونوں کو پھونک کر ختم کر دینے کی صلاحیت رکھتا ہے اور اسی لئے بلبل شاخ گل پر بیٹھی بہار کے انجام پر غور و فکر میں مصروف نظر آتی ہے :

ہے بہاراں میں خزاں حاصل خیال عند لب

رنگ گل آتش کدہ ہے زیر بال عند لب

رنگ گل کو آتش کدے سے تشبیہ دینا غالب کو بہت مرغوب ہے اور ان کے شعری عمل کے دوران اکثر روبرو رہتا ہے۔ نسخہ حمیدیہ کی ایک غزل میں غالب نے برق و شرر کے ضمن میں ایک انوکھا خیال پیش کیا ہے کہ یہ دونوں کچھ نہیں سوائے وحشت و ضبط تپیدن کے اور آگ کی لپک اور اس کا التہاب دراصل خرام یار کی معجز نمائی ہے :

نہیں برق و شرر جز وحشت و ضبط تپیدن با

بلا گردان بے پروا خرامی ہائے یار آتش

اور موخر الذکر یعنی آگ خود اتار چڑھاؤ کی پابند ہے۔ فرہاد کے تیشے سے جو شرارے نکلے ہیں وہ اس کے لئے پایان کار باعث عزت و احترام بن جائیں گے۔ جس طرح عاشق کی تمام عمر کی جدوجہد اور بھاگ دوڑ اس کی قبر کے بیرونی حصے کو چمک اور روشنی سے بھر دے گی :

سچی عاشق سے فروغ افزائے آبِ روئے کار
 ہے شرارِ تیشہ بر تربتِ فرہاد گل
 اور جس طرح خواہش آب یعنی پیاسِ سراب کی وجہ سے جنم لیتی ہے، بعینہٴ دل اگر سنگ کے
 مانند ہو جائے، تو پھر شرر کی ہستی بھی معدوم ٹھیرے گی کہ شرارِ سنگ ہی سے نکل سکتا ہے :
 بے دلوں سے ہے تپش چوں خواہش آب از سراب
 ہے شررِ موہوم اگر رکھتا نہ ہووے سنگِ دل
 ایک شعر میں جو خالص موضوعی تجربے کا حاصل ہے، 'سوزِ عشق کی گرمی' جو آتشِ رخسار کی
 وجہ سے پیدا ہوئی ہے، پروانے کے شمع پر گر کر جلنے سے بے حد مشابہ ہے۔ گویا ایک خالص
 انفرادی تجربے کے لئے پروانے کے عمل سے تصدیق فراہم ہو جاتی ہے :

شامِ غم میں سوزِ عشقِ آتشِ رخسار سے
 پر نشانِ سوختن ہیں صورتِ پروانہ ہم
 شعلہ اور شرری کے ضمن میں ایک بہت ہی اچھوتا مضمون پیدا کیا ہے۔ یعنی تڑپ اور سوز کو
 سینے میں ضبط کر کے شرر کا پونا اور اس کے نتیجے کے طور پر شعلے کی کھیتی کاٹنا۔ جس میں کھٹکایہ
 لگا ہوا ہے کہ کہیں شعلوں کی یہ پیداوار ہماری سانسوں کی آمد و شد کو برطرف کر کے ہمیں
 زندگی سے ہاتھ دھونے پر مجبور نہ کر دے :

نفس ہو نہ محزول شعلہ درودن
 کہ ضبطِ تپش سے شررِ کار ہیں ہم

ایک اور مشہور شعر میں برسمِ نشاط کی گر گرمی کے سلسلے میں شمعِ خانہٴ دل کے روشن ہونے کا
 انحصارِ حسیں کی گرم جوشی اور التفاتِ فراواں پر رکھ کر آتش اور شعلے کے پیکروں کو اس
 طرح برتا ہے :

کہوں کیا گرم جوشی سے کشتی میں شعلہ رویاں کی
 کہ شمع خانہ دل آتش سے فروزاں کی
 مزید برآں ان پر لطف اور رنگارنگ صحبتوں سے جو داغ دل پر پڑے ہیں وہ برنگ شعلہ دہک
 رہے ہیں۔ ان داغوں کی جلن کو اہل دانش و بینش سے چھپانا بے معنی سا لگتا ہے :
 بہ باد گرمی صحبت، بہ رنگ شعلہ دیکھے
 چھپاؤں کیونکر غالب سوزشیں داغ نمایاں کی
 آتش اور شعلہ ہی نہیں، بلکہ لالے کا داغ بھی، جو شعلے کا بنایا ہوا ہے، شمع سے مربوط ہے۔
 چنانچہ یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ لالہ جو بجھے ہوئے چراغ کا داغ ہے، محبوب کے جلوے کا اب
 بھی متمنی ہے چونکہ داغ کو محبوب کا جلوہ نصیب نہیں ہوا، اس لئے گل کے پردے میں دوبارہ
 ظاہر ہو کر وہ اس لذت کے حصول کا متلاشی ہے :

نامراد جلوہ ہر عالم میں حسرت گل کرے
 لالہ داغ شعلہ فرسودہ چراغ کشتہ ہے
 ایک شعر میں بڑی لطافت اور معنی آفرینی کے ساتھ شعلے اور چراغ کا معمول استعمال کر کے
 اپنے اور محبوب کے دو گونہ تفاعل کو اس طرح نمایاں کیا ہے :
 آتش افروزی یک شعلہ ایماں تجھ سے
 چٹک آرائی صد شر چراغاں مجھ سے
 یعنی تیرے ایک اشارے سے جو مثل شرارے کے ہے، میں سینکڑوں چراغ روشن کر دیتا
 ہوں۔ محبوب کی آنکھ کی چٹک میں چراغ کی روشنی چھپی ہوئی ہے، جو چراغاں کی آرائی
 میں کام آتی ہے۔ اسی طرح پتھر میں شرر کا ہونا اس ریشے کی نمود کرتا ہے جس میں آگ بھری
 ہوئی ہے اور یہ سوز محبت کے بے پایاں اثر کو ظاہر کرتا ہے :

اثر سوز محبت کا قیامت بے محابا ہے
کہ رگ سے سنگ میں ختم شرر کا ریشہ پیدا ہے

ایک بہت ہی بلیغ اور پہلو دار شعر میں فرصت ہستی، یعنی عدم سے ہستی تک کی پرواز کو شرار کی
چمک کے مماثل قرار دیا ہے اور اس میں اس کا آتش بہ بال ہونا دکھائی پڑتا ہے :

فرصت آئینہ پرواز عدم تا ہستی

یک شرر بال دل و دیدہ چراغاں زدہ ہے

یعنی، ہستی مختصر شرر کی چمک کی طرح ہے، اور باعث سرگرائی ہے اور اس نے دل و دیدہ کے
پروں میں چراغاں کا سماں پیدا کر رکھا ہے اور اب فارسی غزلوں میں سے کچھ اشعار راسی ضمن
میں دیکھئے :

ساز و قدح و نغمہ و صبا ہمہ آتش

یا بی ز سمندر و بزم طویم را

ز گرمی نفس دل در اہتر از آہ

شرارہ شہر پرواز گشت سنگش را

از تالہ خیزی دل سختش در آتش

کایں سنگ پر شرر ز ہجوم نگاہ کیست

نگہ ز شعلہ حسنت چہ طرف بر بندد

چہیں کہ طاقت مارا بنائے سیماست

سرگرمی خیال تو از تاله باز داشت
دل پاره آتشیت که دودش نمانده است

فخیر رگ جاں سر بر گداخته شد
ز جیج و تاب نفسائے آتشیں پیدا است

نفس گداخته گیسو شوق را نازم
چه شمعها به سرا پرده بیانم سوخت

تاکیم دود شکایت ز بنیان برخیزد
بین آتشی که شنیدن ز میاں برخیزد

نفس از بیم خفیت رشته بچیده را ماند
نگاه از تاب رویت موئے آتش دیده را ماند

ایں سوز طبعی بگدازد نفسم را
صد شعله بمقتدار و به مغز شرم ریز

ولی دارم که در هنگامه شوق
سرشش دوزخست و گوهر آتش

بسان موج میالم بہ طوفان
برنگ شعلہ میر قسم در آتش

ریزم از وصف رخت گل را شرر در پیرہن
آتش رہم بجان نو بہار افتادہ ام

مدتی ضبط شرر کدم پاس غم ولے
خون چھکین دارد اکنوں از رگ خار اے من

بمدہ در انجمن شعلہ و خانم غالب
ذوق پروانہ ای بر روی چراغوں زدہ ای

در و دیوار را زر گرفت آہ شرر بام
شب آتش نوایاں آفتاب انداست پنداری

قماش ہستی من یکسر آشت آتش
مرا چو شعلہ بود پشت و روی کار یکی

آتش، شعلہ شرر اور برق کے علائم کا تواتر کے ساتھ استعمال اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ غالب کو ان سے خصوصی رغبت ہے۔ اور یہ دوسرے مرکزی علائم جیسے 'آشیاں'، 'گل'، 'آئینہ' پر

طاؤس، گلشن، موئے، سیماب وغیرہ سے بھی ہم رشتہ ہیں۔ یہ سب مل جل کر ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں جو دلکش بھی ہے اور ان مغایم کی ترسیل میں بھی معاون ہوتی ہے جو اکثر و بیشتر ان کے پیش نظر رہتے ہیں۔ نسطر احمدیہ میں ان سب علامت کا استعمال کسی قدر گجھلک اور مطلق انداز میں ملتا ہے۔ وہاں فارسی تراکیب اور صفات کے جوڑے ایسے گتھے ہوئے ہیں کہ ان کی تفہیم کے لئے انہیں EXPLICATE کرنے کا کام خاصا دشوار لگتا ہے۔

مداول دیوان اردو اور فارسی غزلیات میں ایک نوع کی سہولت اظہار نظر آتی ہے۔ لیکن اردو کلام میں بظاہر لسانیاتی سادگی جسے ایک طرح کی شفافیت یعنی TRANSPARENCY کہنا چاہئے، معنی و مفہوم کی طرقل اور پیچیدگی کی نفی نہیں کرتی۔ غالب کے ہاں رنگوں کی فراوانی اور بہتات بھی نظر آتی ہے، اور یہ رنگ گہرے اور خیرہ کن ہیں۔ ان سب کی یک جاکی ایک ایسا CONTEXT فراہم کرتی ہے، جس میں غالب کا تخیل اپنی پرواز اور نادرہ کاری کی وجہ سے جاذب نظر بن جاتا ہے۔ محبوب کی کردار نگاری کے نمونے شعرائے حقہء مین کے ہاں بھی ملتے ہیں اور رنگوں اور خوشبوؤں کے تانے بانے بھی۔ لیکن اتنے مرتکز انداز میں نہیں۔ غالب کے ہاں اس سے ایک طرح کا فکری عمل بھی وابستہ ہے۔ قدیم ایرانی روایت میں جس سے شاید غالب اثر پذیر ہوئے ہوں، آتش اور اس کے مضمرات کے ضمن میں نہ صرف اسے آہورا مزدا کی ایک مبارک نشانی مانا گیا ہے بلکہ اتار FLAMING FIRE OF THOUGHT بھی کہا گیا ہے اور یہ آگ ہے تجدید حیات کی جسے FRASHOKERIT کہا گیا ہے، جو مدت تک جلتی رہتی ہے۔ غالب کے ہاں حسی تلازمات فکر و تامل کی کٹھالی یعنی RECEPTACLE سے ہو کر گذرتے ہیں۔ اس کا کچھ دور کا تعلق علاوہ اپنی مفکرانہ طبیعت کے ایرانی روایت کے سلسلے سے بھی ہو سکتا ہے۔ یہ قیاس بعید از امکان نہیں ہے۔

دو غزلوں کا تجزیاتی مطالعہ

(۱)

عرض نیاز عشق کے قاتل نہیں رہا
 جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا
 جاتا ہوں داغِ حسرت ہستی لئے ہوئے
 ہوں شمعِ کشتہ، درخورِ محفل نہیں رہا
 مرنے کی، اے دل اور ہی تدبیر کر کہ، میں
 شایانِ دست و بازوئے قاتل نہیں رہا
 بروئے ششِ جہت، در آئینہ باز ہے
 یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا
 وا کر دئے ہیں، شوق لئے، بند نقابِ حسن
 غیر از نگاہ، اب کوئی حائل نہیں رہا
 گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
 لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

دل سے ہوائے کشت وفا مٹ گئی کہ، واں

حاصل، سوائے حسرت حاصل نہیں رہا

بیدار عشق سے نہیں ڈرتا، مگر اسدا!

جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا

آٹھ اشعار پر مشتمل یہ غزل، جو فکر اور جذبے کے امتزاج سے مملو اور متصف

ہے، غالب کے ہاں فنی ارتکاز کی ایک نمایاں مثال ہے۔ اس میں جس تجربے کی تجسیم کی گئی

ہے، وہ سادہ نہیں، بلکہ خاصا پیچیدہ اور منحنی ہے اور اسے مختلف انداز سے پہلو داری کے

ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ نقطہ آغاز اس غزل کا پیشک ایک جذباتی کیفیت ہے، جو ماضی سے وابستہ

یادوں کو ابھارتی اور برا نگینہ کرتی ہے، لیکن یہاں ماضی صرف ماضی نہیں رہتا، بلکہ شاعر کے

مخیلہ میں رچ بس کر اس میں ایک استمراری کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یعنی وہ ایک ایسی

صورت حال میں متعلب ہو جاتا ہے جو وقت اور مقام کی ہر قید سے آزاد اور ماوراء ہے۔

یہاں بیانیہ کی اہمیت نہیں ہے کہ بیانیہ غزل میں ہمارے پاس تھا۔ جو عنصر فوراً ہماری توجہ کو

اپنی جانب کھینچتا ہے، وہ یہ ہے کہ یہاں خطاب محبوب سے نہیں ہے، بلکہ اس غزل کے افق

پر ایک نوع کی خود کلامی مرتسم ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پوری غزل میں اس خود کلامی کی گونج

سنائی دے رہی ہے۔ یہ ایک ہمہ گیر کیفیت ہے، جس میں غزلیہ شاعری کے بیشتر اشارے

ملفوف ہیں۔ بہ الفاظ دیگر شاعر اپنے آپ سے مخاطب بھی ہے اور اپنے اندرون میں غوطہ زنی

کر کے اس کا جائزہ بھی لے رہا ہے لیکن اس میں کہیں بھی فرد تنہا یا رقت کا شائبہ تک نہیں

ہے۔ یہ احساس البتہ ذہن پر ضرور ریختا رہتا ہے کہ عشقیہ جذبات کی شدت اور تندی غالباً

امتداد وقت کی وجہ سے اب باقی نہیں رہی ہے۔ پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کی حیثیت

کلیدی ہے۔ 'دل' علامیہ ہے شدید جذباتی زندگی کا، جو باعث صد غرور اور مایہ صد افتخار تھی۔

اس میں توانائی، تنوع اور فعالیت تھی، جس میں اب بڑی حد تک کمی آگئی ہے۔ شاید پے در

ناکامیوں اور نامرادیوں کی وجہ سے یا محض وقت گزر جانے کے سبب، جس کا وظیفہ ہی ہے بے رنگی اور ہمواری پیدا کرنا۔ جب یہ توانائی کمزور پڑ گئی اور فرحت و انبساط یا طمانیت و دلجمعی میں کمی آگئی، تو اظہار و ابلاغ کے راستے بھی مسدود ہو گئے۔ یہ موضوعی کیفیت، جو اظہار مدعا پر اکسایا کرتی تھی، اب محض حسرت و حماں کی یادوں کا آئینہ خانہ بن کر رہ گئی ہے۔ 'عرض نیاز' عشق میں "نیاز" کا لفظ جو عام طور پر انفعالیات کا نشان سمجھا جاتا تھا، یہاں محض اندرونی جذبے کے اظہار کے بطور استعمال میں آیا ہے۔ اس کے مروجہ اور مسلمہ مضمرات سے یہاں سروکار نہیں ہے۔ دوسرے شعر میں حماں نصیبی کی جھلک چاہے نہ ہو، لیکن اس سے تاسف کا رنگ ضرور ٹپکتا ہے۔ داغ حسرت ہستی میں ایک کنایہ ماضی کے اس دور کی طرف ہے، جب زندگی کے تنوع رنگارنگی اور ہماہمی کی طرف رہ رہ کر رغبت اور کشش محسوس ہوتی تھی اب اس "حسرت ہستی" یا زندگی کرنے کی حرص کا صرف ایک داغ ناتمامی باقی رہ گیا ہے۔ "شمع کشتہ" ایک بلیغ اشارہ ہے۔ توانائی، و فور اور بے پایاں ذوق و شوق کے فقدان کی طرف، جس کے نتیجے کے طور پر زندگی کا سارا رس نچڑ کر رہ گیا ہے، اور اس نفس کی طرف جو زندہ رہنے کی تب و تاب اور عزم و حوصلہ سے محروم ہو گیا ہے۔ "شمع" اور "محفل" ایک دوسرے سے روایتی علامات کی حیثیت سے منسلک اور وابستہ ہیں اور دونوں ہی زندگی کی چل پھل، ہماہمی اور بہجت کا اشاریہ ہیں۔ محفل کی رونق کے لئے "شمع کشتہ" نہیں "شمع فردزاں" چاہئے۔ "داغ حسرت ہستی" اور "درخور محفل" نہ ہونے میں بھی ایک طرح کا ارتباط ہے۔ دونوں میں نور اس پر ہے کہ زندگی کے ہنگامہ ہائے نوبہ نو اور گوناگوں سے طبیعت اچاٹ اور مکدر ہو گئی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا، اس میں انفعالیات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے کہ یہ رویہ غالب کے مزاج اور عام افتاد طبع سے ہم آہنگ نہیں۔ لیکن ترک علائق یعنی RENUNCIATION کا پہلو اس میں ضرور نکلتا ہے۔ اور یہ واضح طور پر نمایاں ہے، تیسرے شعر میں پھر ایک طرح کا ادعائے نفس موجود ہے۔ مرنے کی تدبیر کرنے سے مراد ہے،

نفسیاتی اور جذباتی زندگی کے لمحے کا انقطاع اور اپنی ذات کے تقدس کو محفوظ رکھنے کی طرف اشارہ ”شایان دست و بازوئے قاتل“ نہ ہونے میں ہے۔ اس ترکیب میں بالواسطہ طور پر کنایہ ہے۔ محبوب کے حسن و زیبائی اور لطافت اور برنائی کی طرف۔ لیکن اس بیان میں سادگی نہیں، بلکہ ایک لطیف سی رمتی طنز کی بھی پائی جاتی ہے۔ اس پر مستزاد کچھ تکرار ایک خط کے اس اندراج کی بھی نظر آتی ہے جس کے مطابق غالب کو ”مرگ ابنوہ“ میں جان و ناکوارانہ تھا (وہ اپنی انفرادیت ہر حال میں برقرار رکھنے پر مصر تھے) اور اس شعر کی بھی:

وفا کیسی؟ کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھیرا

تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو؟

یہاں ادھائے ذات کا اظہار بہت بلند سروں میں کیا گیا ہے، جو لفظوں کے تال میل میں بول رہا ہے یہ لہجہ للکار کا ہے اور اس میں حد درجے کی اتانیت، بے اعتنائی، اور خود اعتمادی کا پرتو نمایاں ہے اور ایک طرح کا پندار، خود نگری اور جذبہ مقاومت بھی۔ یہاں کوئی شے نہ نشیں نہیں ہے۔ اس کے بالقابل اس تیسرے شعر میں لہجہ دھیمادھیماد اور دبا دبا سا ہے، لیکن خود اعتمادی جسے غالب کی شخصیت کا جزو لاینفک سمجھنا مبالغہ نہ ہوگا، اندر سے ابل رہی ہے اور لہجے کے دھیمے پن کے باوجود اس کو متعین کرنا اور محسوس کرنا مشکل نہیں ہے۔ موت کی پذیرائی وہ اس طور کرنا چاہتے ہیں جیسے کسی اور سے بن نہ پڑی ہو۔ جذبی زندگی کے تقاضوں سے دست بردار ہونے کے لئے انھیں محبوب کے جو ر و وفا کا ہدف بننے کی ضرورت نہیں۔ یہ ان کی وضع خودداری کے خلاف ہے۔

چوتھے شعر میں ”شش جہت“ علامیہ ہے پورے انفس و آفاق کا، اس کائنات ارضی و سماوی کا، جو ہمیں چاروں طرف سے محیط ہے۔ شش جہت کی ترکیب غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں بارہا مستعمل ہوئی ہے اور اقبال کے ہاں بھی، یہ پوری کائنات انسان کے اندرونی مشاہدے اور بصیرت کے لئے آغوش کشا ہے اور اس میں ناقص و کامل کا امتیاز، جس

کی بنیاد منصب یا معاشرتی حیثیت پر ہو کوئی معنی نہیں رکھتا۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ”شش جہت“ کلیتہً یعنی اپنی تمام تر کیفیت اور کیت اور نقص و کمال کے ساتھ ہمارے رویہ ہے۔ کائنات کے اسرار کی گرفت کا انحصار بڑی حد تک نظر کی دوراکی پر ہے۔ ”شش جہت“ سے مراد محض عالم آب و خاک نہیں، بلکہ وہ کائنات بھی ہے جس میں حسن قدر اعلیٰ کے طور پر موجود ہے۔ حسن کی معرفت اور اس کی تفہیم کے لئے کسی خارجی سہارے اور واسطے کی ضرورت نہیں، بلکہ اس تک رسائی ہر اس شخص کی ہو سکتی ہے جو چشم بینا اور تاثر اندوزی کی سکت رکھتا ہو۔ موخر الذکر صلاحیت کے لئے ”در آئینہ“ ایک معنی خیز استعارہ ہے۔ ”آئینہ“ کا استعارہ غالب کے ہاں عکس، تمثال، حیرانی، زگیست، انکشاف، گونا گونی اور کثیر العنصری کے لئے جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے اور آتش کی طرح ان کے مرغوب استعاروں میں سے ایک ہے۔ پانچواں شعر ایک لحاظ سے چوتھے شعر سے ملحق اور مربوط ہے۔ اس معنی میں کہ یہاں جستجو اور انکشاف کا مورد حقیقت آخری ہے۔ جس کا ذکر بالصراحت اور بین طور پر نہیں کیا گیا، لیکن جس کی طرف اشارہ سطح کے نیچے موجود ہے۔ حسن، حقیقت اولیٰ ہی کے لئے ایک متبادل اصطلاح ہے۔ ”شوق“ اور ”نگاہ“ کے مابین تضاد ظاہری نہیں، بلکہ واقعی ہے۔ یہ دونوں دیدہ دری اور ابلاغ کے دو وسائل یا ان کی دو سطحیں ہیں ایک بلند اور دوسری نسبتاً پست۔ ”شوق“ سے مراد اندرونی بصیرت ہے، جس کی وساطت سے اشیاء کے معانی اور حسن کے رموز آشکار ہو جاتے ہیں۔ اور ”نگاہ“ مرادف ہے ان خارجی حواس کی، جسے برطانوی شاعر ولیم بلیک نے VEGETABLE EYE کا نام دیا ہے جس پر نگاہ کرنے سے نہ صرف اعلیٰ حقائق تک رسائی ممکن نہیں، بلکہ وہ ان کی معرفت اور آگہی کے حصول کے راستے میں رکاوٹ بن سکتی ہے۔ بلیک نے بصارت اور بصیرت کے جو چار مدارج قائم کئے ہیں، ان میں سب سے نچلی سطح پر وہ ملکہ ہے جسے اس نے SINGLE VISION اور NEWTON'S SLEEP کہہ کر مشخص کیا ہے۔ یعنی ادراک کی وہ صلاحیت جس کا

انحصار اور دار و مدار خواص ظاہری پر ہے اور سب سے برتر صلاحیت اس کے برعکس وہ ہے، جسے اس نے FOUR FOLD VISION کی اصطلاح کے ذریعے ممتاز اور متعین کیا ہے۔ دونوں میں مزید فرق یہ ہے کہ اول الذکر حقیقت کا عرفان ریزہ ریزہ حالت میں کرتی ہے، اور موخر الذکر بہ طور ایک کلی وحدت کے، اس کی مجتمع اور شیرازہ بند یعنی UNIFIED شکل میں۔ اول الذکر کی حرکت اتناں و خیزاں ہوتی ہے اور موخر الذکر کی رفتار میں جست خیزی اور شرارے یا کوندے کی سی لپک اور وہ چشم زدن میں حقیقت کو اپنی گرفت میں لے آتی ہے۔ ان دو اشعار یعنی چوتھے اور پانچویں کی اشعار ماقبل اور اشعار مابعد سے مناسبت بہ ظاہر یہ معلوم ہوتی ہے کہ جس کیفیت انتشار و پراگندگی سے غزل کا آغاز ہوا ہے، اور جسے یہ پوری طرح محیط ہے، اس نے شوق کو نگاہ میں تبدیل کر دیا ہے اور اس طرح کائنات کے راز ہائے سربستہ اب اس کیفیت سے متصف انسان کے لئے گنجینہ معانی کا ایک طلسم بن کر رہ گئے ہیں اور شش جہت، ایک ایسے گہند میں تبدیل ہو گیا ہے، جہاں سے آواز لوٹ کر آتی اور محض سامع سے ٹکرا کر رہ جاتی ہے اور نہ انکشاف کے دروازے کھل پاتے ہیں اور نہ کوئی جوابی تاثر یعنی RESPONSE کی تحریک اس کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔

چھٹے شعر میں ہم پھر مراجعت کرتے ہیں، خالص موضوعی تقسیم کی طرف۔ اس شعر میں تغزل کی بھرپور چاشنی ملتی ہے اور یہ مرکز بھی اسی نقطے پر ہے یعنی اپنی آواز نارسا کی گونج پر، جس کی طرف شروع میں توجہ دلائی جا چکی ہے۔ یہاں اشارہ اس حقیقت کی طرف مقصود ہے کہ شاعر کا قلب اور ذہن عرصہ دراز سے آماجگاہ بنے رہے ہیں۔ ذاتی اور غیر ذاتی یا معروضی کوائف اور حادثات کے۔ لیکن ہر طرح کے موانعات، آزمائشوں اور آویزشوں کو سننے کے باوصف دل خیال یار سے غافل نہیں رہا۔ محبوب کا تصور اس افرا تفری اور انتشار و اختلال کے عالم میں بھی لوح دل سے یکسر محو نہیں ہوا۔ بہ الفاظ دیگر جذبی زندگی کی ہچی کچی توانائی کسی طور برقرار رکھنے اور اسے سہارا دینے کے لئے ایک مرکز یا محور دستیاب رہا۔ رہین

ستم ہائے روزگار کی ترکیب اچھوتی اور معنی خیز بلکہ ذو معنویت کی حامل ہے۔ کیونکہ رہن کے لفظ میں ایک نوع کے لطیف طنز کی دھار چھپی ہوئی ہے اس میں جہاں نوبہ نو آفات و حوادث کو سہتے رہنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہاں تصور محبوب سے نرمی دل آسانی اور تسکین کے جو لوازمات وابستہ ہیں ان پر کوئی پردہ نہیں ڈالا گیا ہے۔ خیال، یا تصور دوست، فی الاصل مادی اور ظاہری وجود کی محرومیوں کے لیے ایک طرح کا نعم البدل ہے۔ یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ ہر چند شدائد دنیا ہمت شکن تھے، لیکن اس سیاق و سباق میں بھی تصور جاناں کو سینے سے چمٹائے رکھنا بہر حال ایک ایسا فریضہ تھا جس کی ادائیگی میں کوئی کوتاہی روا نہیں رکھی گئی۔ ساتویں شعر میں اس پورے کاروبار شوق کی لا حاصلی اور لا حیثیت کا ذکر کیا گیا ہے کہ حاصل یعنی اس کا نتیجہ سوائے احساس زیاں کے کچھ اور نہیں ہے۔ دوسرا مصرع سبب ہے اور پہلا نتیجہ۔ (یہ تقدیم و تاخیر شعر کی منطق میں روا ہے) ہوائے کشت وفا کا مٹ جانا باعث تاسف چاہے ہو مگر وہ اپنے اندر ایک نوع کا جواز بھی رکھتا ہے۔ کاروبار شوق، سرد پڑ گیا ہے، یعنی جذباتی زندگی کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ اور نتیجہ ”کشت وفا کو سرسبز و شاداب رکھنے کی خواہش تک فنا ہو گئی ہے۔ اسے سمت الہ اس کے نقطے کی ضد یعنی جذبہ شوق کی کیفیت کا NADIR کہا جاسکتا ہے۔ یہ گویا ایک طرح کا نوحہ یعنی THRENODY ہے، اس جذبے کے فہدان یا عدم موجودگی کا، جس کے سبب زندگی میں کشش اور تازگی باقی تھی۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ شعر قلب ہریان کی ان اتما گرائیوں میں ڈوبا ہوا ہے، جن کا کچھ کچھ اندازہ غزل کے مطلع سے ہوا تھا۔ آٹھویں اور آخری شعر میں ایک بار پھر غالب کے رویے کی جھلک نظر پڑتی ہے۔ بیداد عشق سے مراد ہے وہ بیداد جس کا عشق خالص موردِ یا نشانہ رہا ہے، یعنی ظلم و جور کا وہ لامتناہی اور جاں گسل سلسلہ عاشق صادق جس کی زد پر برابر رہا ہے، یا وہ جھیلے اور جھٹکے اور وہ مدوجزر جن سے جذباتی زندگی کا سیل بے پناہ متواتر اور مسلسل آٹھارہا ہے۔ اس میں فی الحقیقت ڈر یا خوف یا ہراس کا کوئی عنصر نہیں ہے۔ وہ انھیں خاطر میں اس لئے نہیں لاتا کہ

اب وہ ان کی طرف توجہ کرنے کی حد سے ماوراء ہو گیا ہے۔ البتہ خود جذباتی زندگی کا سکڑنا اور سمٹ جانا یعنی جذبات میں سمدی، ارتعاش اور حساسیت کا باقی نہ رہنا، خود ایک بڑا سانحہ ہے۔

مصائب اور تجھے پر دل کا جانا

عجب ایک سانحہ سا ہو گیا ہے

میر کے لہجے میں حواں فیضی کے احساس کے باوصف ایک نرم اور مدہم لہجے کی جھنکار سنائی پڑتی ہے، جس میں دل گداختگی موجود ہے۔ غالب کے ہاں ناکامی اور نامرادی کے خلفشار اور اندھیروں میں بھی زندگی کرنے کا ولولہ اور نشاط کار تازہ رہتا ہے، اور ایک طنطنہ بھی۔ وہ کسی بھی طرح ہار ماننے کے لئے آمادہ نظر نہیں آتے، لیکن یہ بھی ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ جذباتی زندگی کے سوتوں کے خشک ہونے میں DRYNESS OF SOUL کی اس کیفیت کا انعکاس نظر آتا ہے، جس کا ذکر متصوفانہ شاعری میں کسی نہ کسی مرحلے پر زیر زمین معرض اظہار کے طور پر آتا رہا ہے۔

(۲)

سودائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں

شام خیال زلف سے صبح دمیدہ ہوں

کی متصل ستارہ شماری میں عمر صرف

تسبیح اشک ہائے زمرگاں پکیدہ ہوں

دوران سر سے گردش ساغر ہے متصل

خیم خانہ جنوں میں دماغ رسیدہ ہوں

ظاہر ہیں میری شکل سے افسوس کے نشان

جوں شانہ پشت دست بہ دنداں گزیدہ ہوں
 رہتا ہوں کشتگان کو خن سے سرپش
 مضراب تار ہائے گلوئے بریدہ ہوں
 ہے جنبش زباں بہ دہن سخت ناگوار!
 خونابہ ہلاہل حسرت چشیدہ ہوں
 جوں بوئے گل ہوں گرچہ گراں بار مشت زر
 لیکن اسد بہ وقت گزشن جریدہ ہوں

نسخہ حمید یہ کی یہ غزل غالب کے ابتدائی انداز نگارش کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے اور ان کی اٹھان اور آئندہ مخصوص رنگ خن کی غمازی کرتی ہے۔ یہ تمام تر عشق کی کیفیت کے اظہار سے متعلق ہے۔ لیکن اس میں استعارے کے استعمال کی جو شکل نظر آتی ہے، وہ غالب کے اشکال ذہنی پر روشنی ڈالتی ہے۔ اکثر اشعار میں صفت تضاد کا استعمال بھی کیا گیا ہے اور اس شعری صنعت کا بھی، جسے ELLIPSIS کے نام سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ یعنی معانی کی ایسی اکائیوں کا عہدہ "خذف کردینا" جنہیں قاری کی قوت متحیلہ خود ہی فراہم کرے۔ ایک طرح سے یہ استعارے کی خوبی بھی کہی جاسکتی ہے۔ پہلے ہی شعر میں جو عشق کے جذبے کی تندہی اور تابناکی پر دال ہے۔ سودا اور دم سرد کے درمیان تضاد ہے۔ کیونکہ سودا، جنون کی صورت کو فرض کرتا ہے، اور دم سرد کھینچتا، یعنی ٹھنڈی آہیں بھرنا، اس کا نتیجہ بھی ہے اور اس کا تضاد بھی۔ یہاں ان چار عناصر میں سے، جن سے قدیم طب کے مطابق انسانی سرشت وجود میں آئی تھی، دو یعنی آگ اور ہوا، یکجا کر دیئے گئے ہیں۔ پہلے مصرعے میں ایک ایسی کیفیت کا انعکاس نظر آتا ہے، جو عاشق صادق پر مستولی ہے۔ دوسرے مصرعے میں شام اور صبح کے درمیان بھی تضاد ہے، اور زلف کی سیاہی جو محبوب سے متعلق ہے، اور آغاز صبح کے اجالے کے درمیان بھی۔ یہاں طلوع ہونے کا خیال خاص طور پر مفروضہ ہے۔ اور اس طرح گویا

السناء کی ہمہ گیریت کے باوصف امید کی وزیدہ کرن، جو صبح دمیدہ سے وابستہ ہے، نظروں سے او جمل نہیں ہے۔ یہ الفاظ دیگر اس میں سودائے عشق کی ایک طور سے مکافات کا پتہ بھی چلتا ہے۔ مزید یہ کہ جہاں پہلے مصرعے سے ایک طرح کے انجماد اور اغلاق کا اظہار ہوتا ہے، وہاں دو سرا مصرع ایک نوع کی تحلیل یا فشار کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں ہم پھر پہلے شعر کے پہلے مصرعے کی طرف مراجعت کرتے ہیں یعنی فراق دائمی کی اذیت ناک حالت، جس کا براہ راست نتیجہ ہے اشکوں کی لڑی کا جاری ہو جانا، جو پلکوں سے امنڈے پڑتے ہیں۔ اور یہ لڑی مثل تسبیح کے دانوں کے نظر آتی ہے۔ اشک رواں کے لئے ایک بھری پیکر ستاروں کا ہے اور ستارہ شماری فراق کی دلدوز اور جاں غسل کیفیت کا ایک معلوم اور مانوس اشاریہ ہے۔ اس ضمن میں غالب کا یہ شعر حافظے میں تازہ ہو جاتا ہے:

کس طرح کاٹے کوئی شب ہائے تار بر شگال

ہے نظر خو کردہ اختر شماری ہائے ہائے

لفظ متصل امتداد وقت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس غزل میں دو سرے شعر کا دو سرا مصرع ایک مرکب استعارہ ہے جس میں قطرہ ہائے اشک اور تسبیح کے دانے جیسا کہ اشارہ کیا گیا، باہم مخلوط ہو گئے ہیں۔ اور ایک دو سرے کی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ تیسرے شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ متصل پیہم حالت اضطراب کی جانب اشارہ کر رہا ہے، اور اس کے امتداد کی طرف بھی۔ جنون کے مے خانے میں شراب جنون فراوانی کے ساتھ دستیاب اور ارزاں ہے اور ساغر پر نظر پڑتے ہی اعصاب میں کھنچاؤ اور تناؤ کا پیدا ہو جانا لاپرواہی ہے۔ ایک معنی میں گردش ساغر جذب و جنون کی کیفیت کے مماثل بھی ہے اور اسے اکساتی بھی ہے۔ ساغر کی جھلک دیکھنے سے دماغ میں تموج کی جو کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، عین یہ وہی کیفیت ساغر کی غیر موجودگی لیکن جنون کے سبب دل و دماغ پر طاری ہے۔ ساغر کی گردش ایک تعمیلی پیکر ہے اور اس کے پہلو بہ پہلو متبادل طور پر دوران سر کی کیفیت ہے۔ دماغ رسیدہ، ایک اچھوٹی ترکیب

ہے۔ جس سے سرخوشی اور مدحوش کن ہتزاز کا اظہار مقصود ہے۔ چوتھے شعر کے دوسرے مصرعے میں تشبیہ کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں کلیدی لفظ ”شانہ“ ہے۔ جس کے دہانے اس امر کا اظہار ہیں کہ ان پر ضرب لگائی گئی ہے۔ افسانوی کردار کی حالت گزیدگی بہ سبب اس کے ہے کہ اس کی پشت کو دانتوں سے چبایا گیا ہے۔ یہ کیفیت حماں نصیبی، بے چارگی اور غم میں گرفتاری کی علامت کہی جاسکتی ہے۔ جس کے لئے ایک لفظ افسوس معنی حسرت اور ظلم استعمال میں لایا گیا ہے۔ اور یہ لفظ گزیدہ سے وابستہ ہے۔ یہاں یہ امر بھی غور طلب ہے کہ مایوسی اور پر آگندگی کو جو تمام تر ایک اندرونی کیفیت ہے، خارجی طور پر مشکل بھی کیا گیا ہے کہ اور دونوں کے درمیان تعلق ظاہر کرنے کے لئے دوسرے مصرعے میں تشبیہ سے کام لیا گیا ہے۔ پانچویں شعر کے پہلے مصرعے میں کشتگان سے مراد ہے، کشتگان تیغ عشق اور سرپیش سے مراد ہے تڑپ، اضطراب اور نا صبری، جو لوازمات عشق و محبت ہیں۔ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں وجہ مماثلت و اشتراک ہے لفظ سخن۔ پہلے مصرعے میں یہ بین طور پر موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں لغزہ مستتر ہے لیکن اس کی موجودگی مضرب تار ہائے کی ترکیب سے اخذ اور متعین کی جاسکتی ہے۔ سخن اشارہ ہے حرف و صوت کی اس تنظیم کی طرف جس پر افسانوی کردار کو قدرت حاصل ہے اور جس کے ذریعے جذبات کی تسبیح اور تطہیر بھی ممکن ہے اور ان کی باز آفرینی بھی۔ اور مضرب تار کے ذریعے نغموں کی فصل کو اگانا یعنی وجود میں لانا ممکن بھی ہے اور سرلیح الحصول بھی۔ بہ الفاظ دیگر شاعری اور موسیقی دونوں ہی وسائل ہیں جذبات کو گویائی عطا کرنے کے لیکن دونوں مصرعوں میں ایک باریک اور لطیف فرق بھی ہے، جسے ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلے مصرعے کا مرجع دوسرے لوگ ہیں اور یہ لفظ کشتگان سے آشکارا ہوتا ہے۔ یہاں سخن یعنی الفاظ کی وساطت سے ”سرپیش“ کو دوبارہ جنم دینا ایک غیر ذاتی فعل ہے۔ دوسرے مصرعے میں اپنے آپ کو مضرب تصور کرنا جس میں سے تار ہائے گلوئے بریدہ نکل رہے ہیں۔ اس غیر ذاتی پن کی ایک انتہائی شکل ہے، یعنی یہاں غیر محض جذبات کو اپنے اندر اس طور پر ضم کر لیا گیا ہے کہ خود کہنے والے کی ذات ایک معمول یعنی MEDIUM میں تبدیل ہو گئی ہے جو یہاں در پردہ اپنی روح کی زخم خوردگی اور کاہش کا اظہار بھی مقصود ہے۔ کہنے والا خود بھی کشتگان تیغ ستم میں سے ایک ہے۔ چھٹے

شعر کے دو سرے مصرعے میں خونا بہ ہلاہل حسرت میں دو عناصر مدغم کر دیئے گئے ہیں۔ ایک تو خونا بہ یعنی ایسا خون جس میں آنسوؤں کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ اور دو سرے ہلاہل حسرت جو تلخی زہرناکی اور سخت ترین محرومی کا اشاریہ ہے۔ بہ الفاظ دیگر چونکہ کہنے والا خونا بہ ہلاہل حسرت کا عادی ہو گیا ہے کہ وہ اس کے رگ و پے میں سرایت کر چکا ہے اور جاری و ساری ہے۔ اس لئے زبان کو دہن پر پھیرنا یعنی اس کی جنبش مجزبہ مزگی کے کوئی اور نتیجہ پیدا نہیں کر سکتی۔ یہاں یہ امر قابل لحاظ ہے کہ جہاں دو سرا مصرع ایک ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کا ترجمان اور اس کا آئینہ دار ہے وہاں پہلا مصرع ایک طبعی عمل کو سامنے لاتا ہے۔ خونا بہ ہلاہل حسرت کی چشیدگی پہلی کیفیت سے متعلق ہے اور زبان کالیوں پر پھیرنا دو سرے عمل سے متعلق اور مضمون کے اعتبار سے برعکس ہے ایک دو سرے شعر

رگ و پے میں جب اترے زہر غم تب دیکھئے کیا ہو
ابھی تو تلخی کام و دہن کی آزمائش ہے

کے آخری دو سرے شعر کو ایک طور سے حسرت کی کیفیت کی توسیع سمجھنا چاہیے۔ پہلے مصرعے میں تشبیہ سے کام لیا گیا ہے۔ مشت زروہ زیرہ ہے جو پھولوں کے ارد گرد نظر آتا ہے اور یہاں افسانوی کردار سے منسلک ہو کر ثروت و نور کی علامت بن گیا ہے۔ گراں بار کی ترکیب اس وفور پر ایک ناکیدی حکم رکھتی ہے۔ لیکن ثروت کی یہ کیفیت اپنے اندر اضمحلال اور نامرادی کا تخم بھی رکھتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس کا تعلق حال سے ہے اور موجودہ حالت وقت گذرنا کا پیش خیمہ ہے۔ مستقبل میں پیش آئے والا اضمحلال اور افسردگی سامنے نظر آرہی ہے جو لفظ جریدہ سے آشکارا ہے۔ جریدہ اس شاخ کو کہتے ہیں جو چوں سے خالی ہو گئی ہو۔ یہاں موازنہ ہے گراں بار مشت زر اور شاخ جریدہ کے درمیان۔ یعنی آغاز کار میں دل ہر طرح کی طمانیت سے معمور تھا۔ اور ہر طرح کا وفور اور پرمائیگی اسے حاصل تھی لیکن اس کے برعکس اب بہ وقت سفرا عشق کے تجربے کی آخری منزل میں یہ ہر طرح کی ثروت اور تو نگری سے محروم ہو گیا ہے۔ اس طرح یہ آخری شعر پہلے شعر کے پہلے مصرعے یعنی 'سودائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں' سے وابستہ ہے اور غزل کی ہمہ گیر کیفیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

خطوط غالب میں ”نفس“ کی پرچھائیاں

غالب کے خطوط ان کی فعال، گوناگوں اور دل کش شخصیت کا عکس ہیں۔ ان کی شاعری میں جو ابدیت ہے وہ تجربے کے متضاد، متنوع اور رنگارنگ پہلوؤں کی ترجمانی سے آئی ہے، اور اس شعری انداز اور لب و لہجے کی وجہ سے جسے تحلیل اور تجربے کی گرفت میں لانا آسان نہیں۔ شاعری اور خصوصاً ”غزل کی شاعری حد درجے کا ارتکاز چاہتی ہے، یعنی یہاں تجربے کا ابلاغ اس کے مفہوم کی حدوں کو وسیع کر دیتا ہے۔ شعری تجربہ شعور اور لا شعور کے نہاں خانوں میں جذب ہو چکنے کے بعد پر پیچ اور منحنی راہوں سے گذر کر حرف و صوت کا جامہ پہنتا ہے، اور اس لیے اس کی افہام و تفہیم کے لیے ہمیں شعر کی وحدت کو پرکھنے اور اسے شاعر کے فیضان کے سرچشموں سے ربط دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ نثر میں تجربات کو وضاحت، تفصیل اور شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ غالب کی شاعری اور ان کے خطوط کی نثر میں کیفیت اور کیت کے مدارج قدرتی طور پر مختلف ہیں۔ کیوں کہ معمول یعنی (MEDIUM) کا فرق ادب اور آرٹ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے، لیکن ہیں وہ ایک ہی شخصیت کے دو روپ، اور ان دونوں میں ایک چیز مشترک ہے، وہ یہ کہ ان دونوں میں غالب کا نفس (SELF) اور اس کا جواب (ANTI-SELF) دونوں یکے بعد

دیگرے سامنے آتے ہیں۔ یہاں یہ جتنا بھی ضروری ہے کہ غالب ان معنوں میں دروں بین نہیں ہیں، جس مفہوم میں ہم میر کی داخلیت پسندی کا ذکر کرتے ہیں، کیوں کہ غالب میر ہی کی طرح حساس اور مرتعش اور اک رکھنے کے باوصف اپنے گرد و پیش کا واضح اور گہرا شعور بھی رکھتے ہیں۔ خطوط میں یہ چیز خاص طور سے نمایاں بھی ہے اور تمیز بھی کی جاسکتی ہے۔ کیوں کہ یہاں وہ کھل کر سامنے آتے ہیں اور یہاں ان کی شخصیت زیادہ بے حجاب ہے۔ لیکن یہ بات بھی کچھ کم غور طلب نہیں کہ غالب نہ صرف حیات و کائنات کے بارے میں ایک حرکی نقطہ نظر رکھتے ہیں، بلکہ خود ان کی ذات کا مرکز و محور بھی بدلتا رہتا ہے۔ اسی سبب ان کی شخصیت ایک حیرت انگیز معرہ ہے۔ برطانوی شاعر کیٹس کے الفاظ میں گویا ان کا ذہن ہر قسم کے خیالات اور تجربات کے لیے ایک شاہراہ عام (THOROUGHFARE) ہے، ایک بند گلی نہیں۔ کیٹس کا خیال ہے کہ شاعر کی ذات کو مقید و محصور نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ وہ ہر منظر سے وابستہ بھی ہو جاتی ہے اور اس سے اپنے آپ کو الگ بھی کر لیتی ہے، اور اس طرح ایک جلوہٴ صدر رنگ کی حامل بن جاتی ہے۔ شاعر اپنی ذات یا خودی کا مالک بھی ہوتا ہے اور اس سے بے نیاز اور لاپرواہ بھی۔ جس سے مراد یہ ہے کہ اس کا نفس یا نقطہ نظر جامد اور سکونی نہیں ہوتا، بلکہ اپنے اندر انتہائی لچک، سبک روی اور اثر و نفوذ کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ ہر نقش حیات پر نظر ڈالتا اور گزر جاتا ہے۔ وہ مظاہر کی کائنات اور انسانی علاقوں کی کائنات سے اس حد تک وابستہ نہیں ہوتا کہ ان کا ہمہ تن اسیر ہو جائے۔ وہ ہجوم میں گم بھی ہو سکتا ہے اور اس سے اپنا رشتہ توڑ بھی سکتا ہے۔ وہ سیرغ کی طرح پوری فضا کو اپنے چنگل میں سمیٹ بھی سکتا ہے اور عقاب دار اس سے ماوراء بھی ہو جاتا ہے۔ وہ کبھی کبھی اپنے نفس کو اپنے کف دست پر رکھ کر اسے دیکھتا ہے، تاکہ اس کے خوب و زشت اور پست و بلند کا ہر پہلو سے جائزہ لے سکے اور اس کا عرفان حاصل کر سکے۔

غالب کے خطوط متنوع تجربات کو محیط ہیں۔ ان کے ارود خطوط ۱۸۳۸ء سے ۱۸۶۹ء

تک کی مدت پر پھیلے ہوئے ہیں۔ انہوں نے فارسی میں مکتوب نگاری اس لیے ترک کی کیوں کہ خود انہی کے بقول وہ جس اہتمام و انصرام اور جگر کاوی اور محنت پر وہی کا مطالبہ کرتی تھی، اسے غالب اپنی زندگی کے آخری دور میں پورا کرنے کی خاطر خواہ سکت نہ رکھتے تھے۔ اردو خطوط فارسی مکاتیب کے مقابلے میں زیادہ سبک، زود، ہضم اور حدیث دل کے غماز ہیں۔ یہ سر تا سر غیر رسمی ہیں اور تہقید لفظی و معنوی سے پاک۔ غالب کی زندگی کی شام میں فارسی مکتوب نگاری کا چلن قریب قریب ختم ہو گیا تھا اور یہ بے وقت کی راگنی معلوم ہونے لگی تھی۔ اردو خطوط میں ان کے مخاطب ہر قسم کے لوگ شامل ہیں، یعنی والیان ریاست، قبحر عالم، بے ریادوست اور محبوب شاگرد، یعنی وہ سب بڑے اور چھوٹے، ذی جاہ اور کم رتبہ، ہندو اور مسلمان، جو غالب سے محبت اور عقیدت رکھتے اور جن کی دل جوئی اور دم سازی کو غالب جزو ایمان جانتے تھے۔ والیان ریاست کو غالب نے جو خطوط لکھے ہیں، وہ فروتنی اور عاجزی سے مملو ہیں اور انہیں پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غالب اپنی ضرورتوں اور اغراض کے مارے ہوئے ہیں۔ کاشانیہ دل کے ماہ دو ہفتہ، یعنی مئی ہر گوپال تفتہ کو خود لکھتے ہیں کہ ”تمہارا دعاگو اگرچہ اور امور میں پایہ عالی نہیں رکھتا، مگر احتیاج میں اس کا پایہ بہت عالی ہے۔“ چوں کہ ان والیان ریاست سے ان کی حاجت روائی ہوتی تھی، اس لیے غالب کو ان کے سامنے گڑ گڑانے میں عار نہ تھا اور ان کی مدح و ثنا خوانی میں وہ بعض اوقات حد سے تجاوز کر جاتے تھے۔ ان خطوط میں القاب طویل اور گراں بار، طرز مخاطب خوشامدانہ اور عبارت آرائش کنش کا حکم رکھتی ہے، یعنی مستفح و مسجع ہے۔ ان میں نہ کوئی مانوس اور لطیف اشارے ہیں، نہ طباعی اور دقیقہ کبھی ہے، نہ یہاں علم و حکمت کے گوہر آبدار ہیں، نہ مزاح اور ہزلہ سنجی کی ہلکی ہلکی پھوار۔ شاید یہ ممکن بھی نہ تھا، کیوں کہ والیان ریاست کی صلاحیت خداداد، مضامین لطیف کی مستعمل ہی کہاں ہو سکتی ہے۔ یہاں تو بس ”مدعائے ضروری الاظہار“ ہے اور اپنے مربوں سے کرم گستری کی بھیک۔ ان میں سے بیشتر خطوط مختصر ہیں اور ان کا ابتدا اور ختم بھی بندھی ٹکی اور

متعین ہے۔ یہ زیادہ تر مکتوب الیہ کے لیے درازئی عمر کی دعا اور اس کے جو دو سخا کی منقبت سے پر ہیں۔ وہ اسی لے سے شروع ہوتے ہیں اور اسی لے پر ختم ہو جاتے ہیں۔ نواب محمد یوسف علی خان بہادر وائی رام پور کو جو مرزا کی شاگردی میں ناظم تخلص کرتے تھے، لکھتے ہیں:

”حضرت وئی نعمت، آیہ رحمت سلامت

کس زبان سے کہوں اور کس قلم سے لکھوں کہ یہ ہفتہ عشرہ کس ترود و تشویش سے بسر ہوا ہے۔ ہر روز شام تک جانب درنگراں رہتا کہ ڈاک کا ہر کارہ آئے اور حضرت کا نوازش نامہ لائے۔ بارے خدا کی مہربانی ہوئی، از سر نو میری زندگانی ہوئی کہ کل چار گھڑی رات گئے ڈاک کے ہر کارے نے وہ عطوفت نامہ عالی دیا، جس کو پڑھ کر روح تازہ رگ و پے میں دوڑ گئی۔ نیند کس کی، سونا کس کا؟ روشنی کے سامنے بیٹھا اور اشعار تہنیت لکھنے لگا۔ سات شعر مع مادہ حصول صحت جب لکھ لیے تب سویا۔ اب اسی وقت وہ مسودہ صاف کر کے ارسال کرتا ہوں۔“

غالب کی برائت میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان پر پیغمبری وقت پڑا تھا۔ قلعے سے تعلق منقطع ہو گیا تھا۔ انگریزی حکام بالادست کی نظروں میں وہ مشتبہ تھے۔ معاش کے سب راستے ان پر مسدود ہو چکے تھے۔ جو کچھ آسرا باقی رہ گیا تھا وہ انہی نوابین کی نظراتِ ثفات کا تھا۔ اس لیے محل حیرت نہیں کہ غالب ان کی چشم دابرو کی جنبش کو بشارت ربانی سے کم نہ سمجھتے تھے۔ ان خطوط میں غالب کے نفس کی سب سے نچلی پرت (LAYER) ہمارے سامنے آتی ہے اور ان کی دنیا داری اور ہوش مندی کا ایک نقش چھوڑ جاتی ہے۔

ایک دلچسپ سلسلہ ان خطوط کا ہے، جو لکھے تو گئے ہیں اپنے بے تکلف دوستوں کے نام، مگر جن میں یہ تذکرہ ملتا ہے کہ جو اعزاز و مناصب ان کے لیے اب تک مقرر اور مخصوص تھے اور ہر طرح ان کے شایان شان تھے، وہ اب حسب سابق بدستور نہیں رہے ہیں، اور یہ بات ان کے لیے موجب آزر و دل برداشتگی ہے۔ چنانچہ چودھری عبدالغفور سرور کو

لکھتے ہیں:

گورنمنٹ کے دربار میں ہمیشہ منے میری طرف سے قصیدہ نذر گزرتا ہے۔ اشرفیاں نہیں، اور خلعت، ریاست دودمانی کا سات پارچہ اور تین رقم بیضہ سر پہچالائے مردارید مجھ کو ملا کرتا ہے۔ اب گورنر جنرل بہادر یہاں آتے ہیں، دربار میں بلائے جانے کی توقع نہیں، پھر کس دل سے قصیدہ لکھوں؟

غالب کی گزراوقات کا انحصار پیش تر ان قصائد پر تھا، جو والیان ریاست اور انگریز حکام کی مدح سرائی میں وہ وقتاً فوقتاً لکھتے رہتے تھے۔ چنانچہ انہوں نے اس تنگ و دو کا ذکر بھی کیا ہے، جو قصیدہ گزارنے کے سلسلے میں درپیش آتی تھی، اور جس کے اب وہ متحمل نہ ہو سکتے تھے۔ چنانچہ انہی چودھری صاحب کو ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

”مجھ میں قصیدہ لکھنے کی قدرت کہاں، اگر ارادہ کروں تو فرصت کہاں۔ قصیدہ لکھوں، آپ کے پاس بھیجوں، آپ دکن کو بھیجیں، متوسط کب پیش کرنے کا موقع پائے، پینٹنگلی پر کیا پیش آئے، ان مرحلوں کے طے ہونے تک میں کیوں جیوں گا۔“

غالب چوں کہ مغل دربار کے متوسلین میں سے تھے اور غدر سے پہلے قلعے میں پابندی کے ساتھ حاضری دیا کرتے تھے، بلکہ ذوق کے انتقال کے بعد وہ بہادر شاہ ظفر کے باقاعدہ استاد بھی مقرر ہو گئے تھے۔ اس لیے یہ امر قدرتی تھا کہ نئی عمل داری میں ان کی ساکھ آسانی کے ساتھ قائم نہ ہو سکتی تھی۔ انہوں نے کئی بار اس کا ذکر کیا ہے کہ ان کے دامن پر جو د جب لگ چکا ہے، وہ مٹائے نہیں سکتا۔ نئی حکومت کے سربراہوں کے دل میں جو شکوک و شبہات ان کی طرف سے جاگزیں تھے، اس کے لیے معتبر اور نامعتبر ہر طرح کے شواہد موجود تھے۔ سکے کے معاملے میں ان کی جان جس طرح ضیق میں پڑ گئی تھی، اس سے کبیدہ خاطر ہو کر چودھری عبدالغفور کو لکھتے ہیں:

”سکے کا دار تو مجھ پر ایسا چلا، جیسے کوئی چھرایا کوئی گرا اب، کس سے کہوں، کس کو گواہ

لاؤں۔ یہ دونوں سکے ایک وقت میں کئے گئے ہیں، یعنی جب بہادر شاہ تخت پر بیٹھے تو ذوق نے یہ دو سکے کہہ کر گزارے۔ بادشاہ نے پسند کیے۔ مولوی محمد باقر نے جو ذوق کے معقدین میں تھے، انہوں نے دلی اردو اخبار میں یہ دونوں سکے چھاپے۔ اس کے علاوہ اب وہ لوگ موجود ہیں، جنہوں نے اس زمانے میں مرشد آباد اور کلکتہ میں یہ سکے سنے ہیں اور ان کو یاد ہیں۔ اب یہ دونوں سکے سرکار کے نزدیک میرے کئے ہوئے اور گزارے ہوئے ثابت ہیں۔ ہر چند قلمروہند میں دلی اردو اخبار کا پرچہ ڈھونڈا، کہیں ہاتھ نہ آیا۔ یہ وجہ مجھ پر رہا۔ پنشن بھی گئی اور ریاست کا نام و نشان خلعت و دربار بھی مٹا۔“

اس تراشے سے یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ نئے حالات میں غالب بہادر شاہ ظفر کی شان میں کئے گئے قصیدے کو جو انگریزی سرکار میں ان سے منسوب کیا جا رہا تھا، اپنے دامن عفت پر ایک بد نما داغ تصور کرتے تھے، اور اپنی بے گناہی ہر حال میں ثابت کرنا چاہتے تھے۔ اسی طرح پہلی جنگ آزادی کے عازیوں سے انہیں جو رشتہ اخلاص و مودت رہا تھا، وہ بھی اب ان کے لیے باعث تنگ و عار تھا۔ اس لیے کہ اس رشتے کی کوئی بھی نمود ان کے مصالح اور منفعت کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ تھی اور وہ اسے ہٹانے پر کمر بستہ تھے تاکہ انگریز حاکموں کی نظر میں سرخ رو رہیں۔ چنانچہ مولوی غلام فوٹ بے خبر کو لکھتے ہیں:

”میں اپنی عادت قدیم کے موافق خیمہ گاہ میں پہنچا۔ مولوی اظہار حسین خاں صاحب بہادر سے ملا۔ چیف سیکرٹری بہادر کو اطلاع کی، جواب آیا کہ فرصت نہیں۔ میں سمجھا کہ اس وقت فرصت نہیں۔ دوسرے دن پھر گیا۔ میری اطلاع کے بعد حکم ہوا کہ ایام غدر میں تم باغیوں سے اخلاص رکھتے تھے۔ اب گورنمنٹ سے کیوں ملنا چاہتے ہو۔ اس دن چلا آیا۔ دوسرے دن میں نے انگریزی خط ان کے نام کا لکھ کر ان کو بھیجا۔ مضمون یہ کہ باغیوں سے میرا اخلاص منہ محض ہے۔ امیدوار ہوں کہ اس کی تحقیقات ہو تاکہ میری صفائی اور بے گناہی ثابت ہو۔ یہاں کے مقامات پر جواب نہ ہوا، اب ماہ گذشتہ یعنی فروری میں پنجاب کے

ملک سے جواب آیا کہ لارڈ صاحب فرماتے ہیں کہ ہم تحقیقات نہ کریں گے۔ پس یہ مقدمہ طے ہوا، دربار خلعت موقوف ہے پنشن سرودھ لا معلوم۔“

سید مرزا کو ایک خط میں انتہائی مایوسی اور پریشانی کے عالم میں اس غیر یقینی اور تذبذب کی کیفیت سے مطلع کرتے ہیں جس سے وہ اس وقت دوچار تھے:

سب سے بدھ کر آمد آمد گورنمنٹ کا ہنگامہ ہے۔ دربار میں جاتا تھا، خلعت قاخہ پاتا تھا وہ صورت اب نظر نہیں آتی۔ نہ مقبول ہوں، نہ مردود ہوں، نہ بے گناہ ہوں، نہ گنہ گار، نہ مجبر، نہ مفسد، بھلا اب تم ہی کہو کہ اگر یہاں دربار ہو اور میں بلایا جاؤں تو نذر کہاں سے لاؤں؟“

کئی خطوں میں غالب نے اس بے توجہی اور عدم التفات کا شکوہ کیا ہے، جو بعض انگریز حکام نے ان کے سلسلے میں روارکھی تھی، لیکن غالب نے ان کی رضا جوئی کی کسی مرحلے پر ہمت نہ ہاری، بلکہ ہر طرح سے یہ ثابت کرنے میں لگے رہے کہ وہ نئی حکومت کے سچے خیر خواہ اور اس کے دل سے وفادار ہیں۔ چنانچہ وہ اپنی تصنیف ”دستجو“ کے نسخے، طلائی جلد میں بندھوا کر نہایت اہتمام کے ساتھ اہم حکام کی خدمت میں بھیجے رہے۔ بعض اوقات وہ انگریز حکام کی معمولی سی توجہ اور حسن اخلاق سے اس درجے متاثر ہوتے ہیں کہ سرتاپا پاس بن جاتے ہیں۔ اور اگر کسی انگریز افسر سے کبھی شرف ملاقات حاصل ہو جاتا ہے، تو اس کی اطلاع اپنے دوستوں کو اس انداز سے دیتے ہیں، گویا مقام طین پر پہنچ گئے تھے اور وہاں ملائیکہ سے بالمشافہ گفتگو کے بعد ابھی ابھی اس کہ خاکی پر نزول اجلال کیا ہے۔ چنانچہ مرزا اعلاء الدین احمد خاں عٹائی کو یہ مژدہ جانفزا سناتے ہیں:

جناب لفٹیننٹ گورنر بہادر نے دربار کیا۔ میری تعظیم و توقیر اور میرے حال پر لطف و عنایت، میری ارزش و استحقاق سے زیادہ، بلکہ میری خواہش اور تصور سے زیادہ مبہول کی۔ اور اپنے عزیز دوست غشی شیخ نرائن آرام کو اپنا ہرازا بنا کر ایک خوش خبری سناتے

ہوئے اپنے اور ان کے ایمان کو اس طری تانہ کرتے ہیں:

”پرسوں اور کل دوطا قاتیں جناب آر نڈ صاحب بہادر سے ہوئیں۔ کیا کہوں کہ مجھ

پر بے سابقہ معرفت کیا عنایت فرمائی؟ میں یہ جانتا ہوں گویا مجھ کو مول لے لیا۔“

یہ سب خطوط جن میں غالب انگریز افسروں کے آگے جبیں سائی کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی سطح پر ہیں جو انہوں نے والیان ریاست سے داد و بخش کی طلب کے سلسلے میں ملحوظ رکھی ہے۔ یہاں ان کا وہ نفس جو کشاکش حیات میں الجھا ہوا ہے، بخوبی پہچانا جاسکتا ہے۔ یہاں ان کا رویہ خالص کاروباری ہے اور وہ سرکاری عہد داروں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے ہر وسیلہ استعمال کرنے پر آمادہ نظر آتے ہیں اور اپنے حصول مقصد کی راہ میں کسی ادنیٰ سی رکاوٹ کو بھی حائل نہیں ہونے دیتا چاہتے۔

غالب نے خطوط نویسی کے فن میں اپنی بے مثل فطانت سے کام لے کر بہت سی جدتیں پیدا کیں اور ایک نئی طرح نگارش کی ڈالی۔ ان خطوط کی دل کشی کا ایک بڑا راز یہ ہے کہ یہ بوجھل، جاہل اور بے کیف نہیں بلکہ بے حد متحرک اور زندہ ہیں۔ یہاں کاتب اور مکتوب الیہ باہمی مکالمے میں مصروف نظر آتے ہیں اور جس صورت حال (SITUATION) سے وہ متعلق ہیں وہ بھی جیتے جاگتے انداز میں ہماری نظروں کے سامنے آئینہ ہو جاتا ہے۔ غالب کا یہ حیرت انگیز ملکہ کہ وہ بعض مواقع یا صورت حال کو ڈرامائی انداز میں تصور کی آنکھوں سے دیکھنے اور اسے صفحہ قرطاس پر ابھارنے کی قدرت رکھتے ہیں، بسا اوقات سامنے آتا ہے۔ مثلاً ایک خط میں جو میر ہمدی مجموعہ کے نام لکھا گیا ہے، میرن صاحب کے جنہیں وہ حد درجہ عزیز رکھتے تھے، اپنی سسرال سے روابط کو بڑی جا بگدستی کے ساتھ مزاحیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ یہاں بیان پر اتنا زور نہیں ہے، جتنا صورت حال کو حرکت اور رفتار کے ذریعے متشکل کرنے یعنی اس کے ENACTMENT پر تاکہ تصویر اپنی رواں دواں حالت میں سامنے آجائے:

”کل شام کو میرن صاحب روانہ ہوئے۔ ان کی سرال میں قہے کیا کیا نہ ہوئے۔ ساس اور سالیوں نے اور بی بی نے آنسوؤں کے دریا بہا دیئے۔ خوشدامن صاحبہ بلائیں لیتی ہیں، سالیاں کھڑی ہوئی دعائیں دیتی ہیں۔ بی بی مانند صورت دیوار چپ، جی چاہتا ہے چیخنے کو مگر ناچار چپ، وہ تو غنیمت تھا کہ شہر ویران، نہ کوئی جان نہ پہچان۔ ورنہ ہمسائے میں قیامت برپا ہو جاتی۔ ہر ایک نیک بخت اپنے گھر سے دوڑی آئی۔ امام ضامن علیہ السلام کا روپیہ باند پر باندھا گیا۔ گیارہ روپے خرچ راہ دیئے۔ مگر ایسا جانتا ہوں کہ میرن صاحب اپنے جد کی نیاز کا روپیہ راہ ہی میں اپنے باند پر سے کھول لیں گے، اور تم سے صرف پانچ روپے ظاہر کریں گے۔ اب سچ جھوٹ تم پر کھل جائے گا۔ دیکھنا یہی ہو گا کہ میرن صاحب تم سے بات چھپائیں گے۔ اس سے بڑھ کر ایک بات اور ہے، اور وہ محل غور ہے۔ ساس غریب نے بہت سی جلیبیاں اور تودہ قلاقند ساتھ کر دیا ہے، اور میرن صاحب نے اپنے جی میں یہ ارادہ کر لیا ہے کہ وہ جلیبیاں راہ میں چٹ کریں گے اور قلاقند تمہاری نذر کر کے تم پر احسان دھریں گے۔ ”بھائی میں دلی سے آیا ہوں، قلاقند تمہارے واسطے لایا ہوں۔“ زہار باور نہ کیجیو، مال غنیمت سمجھ کر لے لیجیو۔۔۔۔۔ میرن صاحب کی نازک مزاجیوں نے کھیل بگاڑ رکھا ہے۔ یہ لوگ تو ان پر اپنی جان نثار کرتے ہیں۔ عورتیں صدقے جاتی ہیں، مرد پیار کرتے ہیں۔“

عالم بنیادی طور پر مجلسی انسان تھے اور صحبت احباب کے دلدادہ۔ ان کے دوستوں کا حلقہ، جیسا کہ انہوں نے خود لکھا ہے، بہت وسیع تھا۔ خطوط نگاری اصل ملاقات کا بدل بھی تھی، اور اس کے ذریعے وہ اپنے دل کا بوجھ بھی ہلکا کر لیا کرتے تھے۔ عرافت ان کی طبیعت کا جزو لاینفک تھی، اور وہ اس کے بغیر رہی نہیں سکتے تھے۔ ہموڑ ہونے کی اسی خوبی کی وجہ سے غالباً ”حالی نے انہیں حیوان عریف کہا ہے۔ چٹاں چہ اوپر کے تراشے میں ایک مخصوص صورت حال کو متصور کرنا اور اسے عرافت کی چاشنی کے ساتھ پیش کرنا، یہ دونوں عناصر بیک وقت موجود ہیں۔ اب ایک اور تراشہ دیکھئے۔ سید سرفراز حسین کے نام ایک خط میں، وہ اپنے

دوستوں سے 'جن سے وہ پھڑے ہوئے ہیں' تصور میں باز دید کا منظریوں اجاگر کرتے ہیں:

"وہی بالا خانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ سیڑھیوں پر نظر ہے کہ وہ میری مہدی آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے۔ وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوؤں کا نام نہیں لیتا، پھڑے ہوؤں میں سے کچھ گئے ہیں۔ اللہ اللہ ہزاروں کامیں ماتم دار ہوں۔ میں مروں گا۔ تو مجھ کو کون روئے گا۔"

غالب نے اپنے بارے میں یہ تو صحیح کہا ہے کہ "میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنادیا ہے۔" اس کے ساتھ ہی یہ بھی بڑی حد تک درست ہے کہ وہ با آسانی اپنے تصور میں بہت سے ایسے جلوؤں کو آباد کر لیتے ہیں، جو بظاہر نظر سے اوجھل ہیں اور انہیں جزئیات نگاری کی مدد سے زندہ اور تابناک بنادیتے ہیں۔ ان دونوں تراشوں میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ پہلے تراشے میں مزاح اور بذلہ سخی کا عنصر غالب ہے اور دوسرے میں لب و لہجہ حزن اور دل گرفتگی کا ہے۔

آخری ایام کے خطوں میں ایک موضوع جو تواتر کے ساتھ غالب کی نوک قلم پر آیا ہے۔ وہ اپنے نجی غموں اور بیماریوں کا تذکرہ ہے اور موت سے ہمکنار ہونے کی خواہش، جو برابر ان کے ذہن اور تخیل پر مستولی ہے۔ یہ خواہش مرگ ان کی اردو غزلوں میں بھی ملتی ہے۔ لیکن وہاں وہ ایک عمل تطہیر سے گزرنے کے بعد سامنے آتی ہے، اور ایک فلسفیانہ جہت (DIMENSION) رکھتی ہے۔ یہاں بھی واضح طور پر دورویئے ملتے ہیں۔ کبھی وہ اپنے دکھوں پر لب آسا مسکراتے ہیں، اور انہیں خاطر میں نہیں لاتے۔ مثلاً "منشی میاں داد خاں سیاح کو لکھتے ہیں کہ "بدن پھوڑوں کی کثرت سے سرد چر اغاں ہو گیا ہے۔" منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں:

"بھائی صاحب میں بھی تمہارا ہمدرد ہو گیا، یعنی منگل کے دن ۱۸۔ ربیع الاول کو شام

کے وقت وہ پھوپھی کے میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا

سمجھتی تھی، مرگئی۔ آپ کو معلوم رہے کہ پرسوں میرے گویا نو آدمی مرے۔ تین پھو مھیاں اور تین چچا اور ایک باپ اور ایک دادی اور ایک دادا، یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں اور اس کے مرنے سے میں نے جانا کہ یہ نو آدمی آج یک بار مر گئے۔ انا اللہ وانا الیہ راجعون۔“

یہ تعزیت کا ایک انوکھا انداز ہے۔ یہاں خوش طبعی اور طرافت میں ایک زیریں لہر حزن و ملال کی بھی ہے۔ میر حبیب اللہ ذکاء کے نام ایک خط میں یہ لہر ذرا اونچی ہو گئی ہے۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

”میں برس دن سے بیمار اور تین مہینے سے صاحب فراش ہوں۔ اٹھنے بیٹھنے کی طاقت مفقود۔ پھوڑوں سے بدن لالہ زار، پوست سے ہڈیاں نمودار، پھوڑے ایسے جیسے انگارے سلگتے ہیں۔“

سیاح اور ذکاء کے نام خطوط میں پیکر شعری اپنی تکلیفوں کو گویا بنانے کے لیے ایک ہی استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن ایسے خطوط نسبتاً کم ہیں۔ بیشتر ان کا لہجہ گہرے رنج و غم میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہ کیفیت ہر جگہ پائی جاتی ہے۔ چاہے وہ اوروں کے مصائب سے ہمدردی کا معاملہ ہو، اور چاہے اپنی پریشانیوں اور حماں نصیبوں کا ماتم۔ چنانچہ ایک خط میں یوسف مرزا کے ساتھ رسم تعزیت یوں ادا کرتے ہیں:

”کیوں کر تجھ کو لکھوں کہ تیرا باپ مر گیا اور اگر لکھوں تو آگے کیا لکھوں کہ اب کیا کرو مگر صبر؟ یہ ایک شیوہ فرسودہ ابنائے روزگار کا ہے۔ تعزیت یوں ہی کیا کرتے ہیں اور یہی کہا کرتے ہیں کہ صبر کرو، ہائے! ایک کا کلیجہ کٹ گیا ہے، اور لوگ اسے کہتے ہیں کہ تو نہ تڑپ، بھلا کیوں کرنے تڑپے گا؟ صلاح اس امر میں نہیں بتائی جاتی، دعا کو دخل نہیں، دوا کا لگاؤ نہیں۔ پہلے بیٹا مرا، پھر باپ مرا، مجھ سے اگر کوئی پوچھے کہ بے سرو پا کس کو کہتے ہیں، تو میں کہوں گا کہ یوسف مرزا کو۔“

آخری جملے میں موت کے روبرو انسان کی بے بسی کو بہت ہی ٹیکھے (POINTED) انداز سے پیش کیا ہے۔ اپنے بارے میں ایک جگہ چودھری عبدالغفور کو لکھا ہے کہ ”میں مع زن و فرزند ہر وقت اس شہر میں قلم خون کا شکار رہا ہوں۔“ اور قاضی عبدالجلیل جنون کو لکھتے ہیں:

”سنہ ۷۷۷ ہجری میں میرا نہ مرنا صرف میری تکذیب کے واسطے تھا مگر اس تین برس میں ہر روز مرگ نو کا مزہ چکھتا رہا ہوں۔ حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں پھر میں کیوں جیتا ہوں؟ روح میری اب جسم میں اس طرح گھبراتی ہے جس طرح طائر قفس میں۔ کوئی شغل، کوئی اختلاط، کوئی جلسہ، کوئی مجمع پسند نہیں۔ کتاب سے نفرت، شعر سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے نفرت۔ یہ جو کچھ لکھا ہے، بے مبالغہ اور بیان واقعہ ہے:

خرم آں روز کزیں منزل ویراں بدم۔۔“

یہاں گھٹن، بیزاری اور مریضانہ پن کا جذبہ اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ یہ بیزاری جو غالب کی رگ و پے میں سرایت کر گئی ہے۔ بیماریوں اور ان صبر آزما اور حوصلہ شکن حالات کا قدرتی نتیجہ ہے، جن سے انہیں اپنی زندگی کے آخری ایام میں گزرنا پڑا تھا۔ یہاں غالب نے ایک طور سے حالات کی جبریہ منطق سے ہار مان لی ہے۔ اور بیزاری اب ان کی زندگی کے دائرے میں محض ایک نقطے کی حیثیت نہیں رکھتی، بلکہ اس کے ہر گوشے پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ چنانچہ حبیب اللہ ذکاء کو یوں رقم طراز ہیں:

”میرے محبوب، میرے محبوب، تم کو میری خبر بھی ہے؟ آگے نا تو اس تھا، اب نیم جاں ہوں، آگے بہرا تھا، اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رام پور کے سفر کا آوردہ ہے۔ رعشہ و ضعف بھر۔ جہاں چار سطریں لکھیں، اگلیاں ٹیڑھی ہو گئیں، حرف سو جھنے سے رہ گئے۔ اکثر برس جیا۔ بہت جیا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے۔“

غلام حسنین قدر بلکرا می کو لکھتے ہیں:

”بیس دن صاحب فراش رہا ہوں۔ چھوٹے بڑے زخم بارہ اور ہر زخم خونچکاں ہے۔ ایک درجن پھائے لگ جاتے ہیں۔ جسم میں جتنا لہو تھا، پیپ بن کر نکل گیا۔ تھوڑا سا جو جگر میں باقی ہے، وہ کھا کر جیتا ہوں، کبھی کھاتا ہوں، کبھی پیتا ہوں۔“

اور مٹی ہر گویاں قفس کو، جو ان سے بے حد قریب تھے، لکھتے ہیں:

”انگریز کی قوم میں سے جو ان روسیہ کالوں کے ہات سے قتل ہوئے، اس میں کوئی میرا امید گاہ تھا، اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا یار، کوئی میرا شاگرد۔ ہندوستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے۔ جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو۔ اس کو زیست کیوں نہ دشوار ہو۔“

آخری تراشے میں عزیزوں اور دوستوں کی موت پر غالب نے خون کے آنسو بہائے ہیں۔ باقی دو تراشوں میں اپنے نجی غموں کا اظہار کیا ہے اور اپنی بے بسی کی تصویر کھینچی ہے۔ تینوں تراشوں میں موت کی پرچھائیاں ان کا تعاقب کرتی نظر آتی ہیں۔ یہاں جو کیفیت پیش نظر ہے، وہ وہی ہے، جو اس ایک شعر میں ابھر کر سامنے آتی اور دل میں بے ست ہو جاتی ہے:

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر

ہر گل تر ایک چشمِ خوں نشاں ہو جائے گا

اس کے برعکس ایک دوسرا زاویہ نظر بھی ہے۔ یہاں غالب سپر ڈالنے کی بجائے اپنی

انانیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

”دبا کو کیا پوچھتے ہو؟ قدر انداز قضا کے ترکش میں ایک یہی تیر باقی تھا۔ قتل ایسا عام،

لوٹ ایسی سخت، کال ایسا پڑا، دبا کیوں نہ ہو؟“ ”لسان الغیب“ نے دس برس پہلے فرمایا ہے:

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام

ایک مرگ ناگہانی اور ہے

میاں سنہ ۱۸۷۷ء کی بات غلط نہ تھی، مگر میں نے دبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ

سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسر شان تھی:

اگر اس سے پہلے کے تین تراشوں میں سپردگی اور عدم مدافعت کا جذبہ کام کر رہا ہے، تو یہاں اس کے برعکس ادعا اور خود پسندی اور تفوق نمایاں ہیں، اور اس طرح کے متضاد رویے اور جذبات غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں برابر ملتے ہیں۔ اس تراشے کو سامنے رکھنے سے معا "غالب ہی کا یہ شعر ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے:

خیال مرگ کب تسکیں دل آزرده کو بخشے

مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی

غالب نہ صرف بعض صورت حال کو بعینہ متصور کر سکتے ہیں، بلکہ اپنی ذات کو بھی اپنے آپ سے الگ کر کے دیکھنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ ایک جگہ چودھری عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں:

"مرزا رسم تحریر خطوط بسبب ضعف ترک ہوتی جاتی ہے۔ تحریر کا تارک نہیں ہوں،

بلکہ متروک ہوں۔"

ایک خط نواب انوار الدولہ شفق کو اس طرح شروع کرتے ہیں: "نادک بیداد کا ہدف

پیر خرف یعنی غالب آداب بجالاتا ہے۔"

ڈرامائی تخیل کے عمل کی مثالیں غالب کے خطوط میں بکھری پڑی ہیں۔ اس کا ایک

کرشمہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی زندگی کے مقامات حمد کی نشان دہی بڑے ہی پر حلاوت اور جیتے

جاگتے انداز سے کرنے پر قادر ہیں۔ چنانچہ مرزا علاء الدین احمد خاں علانی کے نام ایک خط میں

انہوں نے اپنی زندگی کے نشیب و فراز کو افسانوی زبان میں اس طرح مشغص کیا ہے:

"مسنو عالم دو ہیں: ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل۔۔۔ ہر چند قاعدہ عام یہ

ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں، لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالم

ارواح کے گنہگار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ میں آٹھویں رجب سنہ ۱۳۱۳ میں

رو بکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ رجب سنہ ۱۳۲۵ء کو میرے واسطے حکم دوام جس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں مقرر کیا، اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ فکر نظم و نشر کو مشقت شرایا۔ برسوں کے بعد میں جیل خانے میں سے بھاگا۔ تین برس بلاد شرقیہ میں پھرتا رہا۔ پایان کار مجھے کلکتہ سے پکڑ لائے اور پھر اسی جیس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے، دو ہتکڑیاں اور بڑھادیں۔ پاؤں بیڑی سے فگار ہات ہتکڑیوں سے زخم دار، مشقت مقررہ اور مشکل ہو گئی۔ طاقت یک قلم زائل ہو گئی۔ بے حیا ہوں۔ سال گذشتہ بیڑی کو زاویہ زنداں میں چھوڑ مع دونوں ہتکڑیوں کے بھاگا۔ میرٹھ، مراد آباد ہوتا ہوا رام پور پہنچا۔ کچھ کم دو مہینے وہاں رہا تھا کہ پھر پکڑا آیا۔ اب عہد کیا کہ پھر نہ بھاگوں گا۔ بھاگوں کیا؟ بھاگنے کی طاقت بھی تو نہ رہی۔ حکم رہائی دیکھئے کب صادر ہو۔ ایک ضعیف سا احتمال ہے کہ اس ماہ ذی الحجہ ۱۳۷۷ء میں چھوٹ جاؤں۔ بہر تقدیر، بعد رہائی کے تو آدمی سوائے اپنے گھر کے اور کہیں نہیں جاتا۔ میں بھی بعد نجات سیدھا عالم ارواح کو چلا جاؤں گا:

فرخ آں روز کہ از خانہ زنداں بدم

سوئے شہر خود ازیں وادی ویراں بدم

علائی کے نام ایک خط میں غالب نے اپنی نصب العینی (IDEAL) شخصیت کا ذکر اس طرح کیا ہے:

قلندری و آزادی و ایثار و کرم کے جو دوامی میرے خالق نے مجھ میں بھردئے ہیں بہ قدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے نہ وہ طاقت جسمانی کہ ایک لائٹنی ہات میں لوں اور اس میں شطرنجی اور ایک ٹین کالوٹا مع سوت کی رسی کے لٹکالوں اور پیادہ پا چل دوں۔ کبھی شیراز جانکلا، کبھی مصر میں جا ٹھیرا، کبھی نجف جا پہنچا۔ نہ وہ دست گاہ کہ ایک عالم کا میزبان بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے، نہ سہی، جس شہر میں رہوں، اس شہر میں تو ننگا بھوکا نظر نہ آئے۔“

یہ وہ نفس ہے جس سے غالب اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے، لیکن نہ کر سکے، یعنی جو قوت سے فعل میں نہ آسکا، لیکن جس کی طرف وہ برابر کشش محسوس کرتے ہیں۔ انسان جو کچھ چاہتا ہے، وہ حاصل نہیں کر پاتا، لیکن جب وہ اپنے نفس کا احتساب کرتا ہے، اور اسے غیر مکمل پاتا ہے، تو چشمِ ندون میں آدرش کی خیرگی اس کے سامنے سے حجابات کو اٹھا دیتی ہے، اور اسے محسوس ہونے لگتا ہے کہ امکانات کی دنیا کتنی وسیع ہے۔ فرد کے لیے اصل حقیقت تو وہی ہے، جو وقوع پذیر ہو چکی ہے، لیکن اسے ناپنے کا پیمانہ وہ مستر توانائی یا قوت ممکنہ ہے، جو ایک آئیڈیل کی حیثیت سے ہمارے پیش نظر رہتی ہے اور اس کی کشش ہمیں لبھاتی رہتی ہے۔ امکان اور ٹھوس حقیقت کے درمیان یہی نسبت اور تعلق ہمیں قدروں کی تخلیق اور ان کے ادراک میں مدد دیتا ہے۔

مرزا حاتم علی مر کے نام دو خطوط میں بے مندرجہ ذیل دو تراشے قابل غور ہیں:

”اور بھائی تمہاری طرح داری کا ذکر میں نے مغل جان سے سنا تھا جس زمانے میں کہ وہ نواب حامد علی خاں کی نوکر تھی، اور ان میں مجھ میں بے تکلفانہ ربط تھا، تو اکثر ”مغل“ سے پہروں اختلاط ہوا کرتے تھے۔ اس نے تمہارے شعر اپنی تعریف کے بھی مجھ کو دکھائے ہیں۔ بہر حال تمہارا حلیہ دیکھ کر تمہارے کشیدہ قامت ہونے پر مجھ کو رشک نہ آیا، کس واسطے کہ میرا قد بھی درازی میں انگشت نما ہے۔ تمہارے گندی رنگ پر رشک نہ آیا، کس واسطے کہ جب میں جیتا تھا تو میرا رنگ چمپی تھا، اور دیدہ ور لوگ اس کی ستائش کیا کرتے تھے۔ اب جو کبھی مجھ کو وہ اپنا رنگ یاد آتا ہے، تو چھاتی پر سانپ سا پھر جاتا ہے۔ ہاں مجھ کو رشک آیا اور میں نے خون جگر کھایا تو اس بات پر کہ ڈاڑھی خوب گھٹی ہوئی ہے۔ وہ مزے یاد آگئے، کیا کہوں، جی پر کیا گذری۔“

”بھئی منظر بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں، اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی منظر ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو

بخشے اور ہم دونوں کی بھی کہ زخم مرگ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے، 'با آنکہ یہ کوچہ چھوٹ گیا۔ اس فن سے میں بیگانہ محض ہو گیا، لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔'

ان دونوں تراشوں میں یادوں کے خزانوں کو کنگھالا گیا ہے۔ ماضی کے دھند لکوں سے ان نقوش کو ابھارا گیا ہے، جن پر ماہ سال کی گرد جم چکی ہے۔ یہاں کوئی ایک واقعہ یا تجربہ، جو غالب اور مہر کے درمیان تقریباً مشترک ہے، تحت الشعور میں پھیل کا سبب بن جاتا ہے۔ بیٹے ہوئے لحات اور گریز پامسرتوں اور حلاوتوں کی یاد کسک بن کر دل میں چبھتی اور ایک محشر خیال برپا کر دیتی ہے۔ پہلے تراشے میں حاتم علی مہر کی تصویر غالب کے لیے ایک آئینہ بن جاتی ہے، جس میں وہ اپنی پرچھائیں کو محو خرام دیکھ کر آہ سرد بھرتے ہیں۔ دوسرے تراشے میں "زخم مرگ دوست" میں وہ نشتریت اور کھٹک ہے، جو کتاب زندگی کے بہت سے صفحات کو الٹنے کی تحریک کرتی ہے۔ بالفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں (RETROSPECTION) کا عمل اس خلیج کے احساس کو بروئے کار لاتا ہے، جو غالب کے موجودہ نفس اور اس کی پرانی کینچلی کے درمیان موجود ہے۔ حال اور ماضی کے درمیان بعد زمانی قائم کرنے کا عمل (DISTANCING) جمالیاتی تجربے کے لیے ایک لازمی شرط ہے۔ مرزا حاتم علی مہر کے نام ایک اور خط سے یہ تراشہ دیکھئے:

"ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں، ہم مانع فسق و فجور نہیں، پیو، کھاؤ، مزے اڑاؤ۔ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کرے، جو آپ نہ مرے۔ کیسی اٹک فشانی، کہاں کی مرہی خوانی؟ آزادی کا شکر بجالاؤ، غم نہ کھاؤ، اور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو، تو چتا جان نہ سہی، مناجان سہی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی، اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامت

جاودانی ہے، اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے، اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے، ہے، وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی؟ وہی زمردیں کاخ اور وہی طہنی کی ایک شاخ، چشم بدور، وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اور دل لگاؤ۔“

اس تراشے کی مختلف تعبیریں کی گئی ہیں۔ اس سے غالب کی لذت پرستی پر دلالت کی گئی ہے، اور ان کی آزادہ روی، یعنی بہشت کے رسمی تصور کے خلاف ان کے رد عمل پر بھی۔ یہ تراشہ غالب کے مزاج میں رچی ہوئی تھکیک، ان کے ذہنی رویے کی ناوابستگی اور مروجہ تصورات سے ان کی ناآسودگی کی ایک بہت روشن مثال ہے۔ یہاں یہ نکتہ خاص طور پر قابل غور ہے۔ کہ وہ اپنے آپ کو کسی خاص صورت حال کا پابند رکھنے یا کسی خاص کیفیت میں اپنے نفس کو مدغم کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ وہ نہ تمام تر لذتیت کے اسیر ہیں، نہ مکمل رہبانیت کے دلدادہ۔ ان کا نصب العین یہ ہے کہ انسان کسی صورت حال یا کیفیت سے گمراہ لگاؤ کے باوجود اس سے دست کش ہونے پر قدرت رکھے۔ نفس میں اپنی قوتوں کی بازیابی یا انہیں از سر نو مجتمع کرنے کی یہ صلاحیت جسے انگریزی لفظ (RESILIENCE) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، ایک اہم ملکہ ہے یہ لچک یا سریع انتقال ذہنی یا نفسی ہی اس شعری کردار کی ایک علامت ہے جس کا ذکر شروع میں برطانوی شاعر کیش کے حوالے سے کیا گیا تھا۔ یہ غالب کے مزاج کا جزو اعظم بھی ہے، اور اس سے زندگی کے بارے میں ان کے ذہنی رویے کا بھید بھی کھلا ہے۔

چودھری عبدالغفور سرور کے نام ایک خط میں ایک اور رویہ ”فبتا“ کم سطح پر سامنے آتا ہے۔ یہاں غالب اپنے روزمرے کے نفس اور اپنے ہمزاد کو الگ الگ تصور کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”پیرد مرشد نے مجھے گلے لگایا۔ فرماتے ہیں کہ غالب تو اچھا ہے۔ عرض کرتا ہوں کہ

الحمد للہ۔ حضرت کا مزاج اقدس کیسا ہے؟ ارشاد ہوا کہ مولوی سید برکات حسین تیری بہت تعریف کرتے رہتے ہیں۔ جناب یہ ان کی خوبیاں ہیں، میں ایسا نہیں ہوں، جیسا وہ کہتے ہیں۔ کاش وہ میری رنجوری کا حال کہتے۔ ضعف قویٰ و اضمحلال کہتے، تاکہ میں ان کے کلام کی تصدیق کرتا، ان کی غم خواری اور دردمندی و نوازش کا دم بھرتا۔“

انہی چودھری سرور کے نام ایک اور دل چسپ خط ہے۔ یہاں غالب یہ بیان کرتے ہیں کہ انہوں نے جس کی مدح سرائی کی، وہ زیادہ دن تک نظریہ سے نہ بچ سکا۔ اس طرح گویا غالب کا وجود ”طالع مہلی کش“ اور ”محسن سوز“ کا سا ہے۔ کیوں کہ ان کا مدح پھٹکا نہیں کھاتا۔ یہاں بھی اپنے آپ پر اپنے سے الگ ہو کر نظر ڈالنے کی کوشش نظر آتی ہے، یعنی ان کا جو عام نفس ہے، وہ اپنے ہمزاد کے ہاتھوں تنقید و احتساب کا مورد بنتا ہے، اور غالب اس تماشے کو دیکھ کر لطف اندوز ہوتے ہیں یا کم از کم بے تعلقی کے ساتھ اسے پیش کر رہے ہیں:

”کو لبرگ صاحب بہادر رزیڈنٹ دہلی اور اسٹرنلک صاحب بہادر سیکرٹری گورنمنٹ کلکتہ متفق ہوئے میرا حق دلانے پر۔ رزیڈنٹ معزول ہو گئے۔ سیکرٹری گورنمنٹ برک ناگاہ مر گئے۔ بعد ایک زمانے کے بادشاہ دہلی نے پچاس روپیہ مہینہ مقرر کیا۔ ان کے ولی عہد نے چار سو روپیہ سال۔ ولی عہد اس تقرر کے دو سال بعد مر گئے۔ واجد علی شاہ بادشاہ اودھ کی سرکار سے بہ صلہ مدح گستری پانسو روپے سال مقرر ہوئے۔ وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جئے، یعنی اگرچہ اب تک جیتے ہیں، مگر سلطنت باقی نہ رہی، اور تباہی سلطنت دو ہی برس میں ہوئی۔ دلی کی سلطنت کچھ سخت جان تھی۔ سات برس مجھ کو روٹی دے کر بگڑی۔ ایسے طالع مہلی کش اور محسن سوز کہاں پیدا ہوتے ہیں۔ اب میں جو دالی دکن کی طرف رجوع کروں۔ یاد رہے کہ متوسط مرجائے گا، یا معزول ہو جائے گا۔ اور اگر یہ دونوں امر واقع نہ ہوئے، تو کوشش اس کی ضائع جائے گی، اور والی شہر مجھ کو کچھ نہ دے گا، اور احیانا اس نے سلوک کیا، تو ریاست خاک میں مل جائے گی، اور ملک میں گدھے کے بل پھر جائیں گے۔“

اسی انداز کا ایک اور اندراج مرزا علاء الدین احمد خاں علانی کے نام ایک خط میں ملتا

ہے:

میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیئے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے، وہ عدم سے بھی پرے پہنچا۔ نہ صاحب، دہائی خدا کی، میں نہ تاریخ ولادت کہوں گا، نہ نام تاریخی ڈھونڈوں گا۔“

پنشن کی اجراء کے سلسلے میں غالب ایک عرصے تک سرگرم عمل رہے، اور انہیں بہت پاپڑ بیلنے پڑے۔ کلکتہ کا سفر بھی کیا۔ اپنے بارے میں شکوک و شبہات کے ازالے کی بھی کوشش کرتے رہے اور ملکہ و کٹوریہ سے لے کر معمولی انگریز افسروں تک کی خدمت میں قصائد بھی پیش کرتے رہے۔ متعلقہ حکام تک محض بھی پہنچاتے رہے اور اپنی تصانیف کے نسخے بھی ان کے درمیان تقسیم کراتے رہے تاکہ انہیں پوری طرح حکومت کا سچا جاں نثار اور مطیع و فرماں بردار مان لیا جائے۔ اس سے دربار میں شرکت اور افسران تک باریابی کا راستہ بھی صاف ہو جانے کی امید تھی اور خلعت فاخرہ سے نوازے جانے کی بھی۔ غالب اس میں بھی کوئی مضائقہ نہ جانتے تھے کہ تہنیت کا جو قصیدہ ایک والی ریاست یا انگریز افسر کی شان میں خشوع و خضوع کے ساتھ کہا تھا، اسے نام بدل کر، جینیہ یا بہ ادنیٰ تصرف و تغیر کسی دوسرے عہدے دار یا افسر کی خدمت میں پیش کر دیں، اور قصیدہ نگاری کی رسمیات (CONVENTIONS) کے بموجب وہ اپنے ممدوحین میں ایسی ایسی صفات عالیہ کا پتہ لگالیتے ہیں، جن کی بناء پر انہیں آئمہ معصومین کی صف میں لاکھڑا کیا جائے۔ یہاں غالب کا نفس ہمہ وقت فعال اور مصروف کار نظر آتا ہے، لیکن بعض دوسرے خطوط میں ایسے مواقع بھی ملتے ہیں، جہاں غالب کے ہاں خود رحمی (SELF PITY) کی کیفیت نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا انہوں نے حالات کی جبریہ منطق کے سامنے سپر ڈال دی ہے۔ نواب

انوار الدولہ شفق کو بڑے حسرت ناک انداز سے یوں رقم طرازی کی ہے:

دو تین مہینے میں لوٹ پوٹ کر اچھا ہو گیا۔ نئے سرے سے روح قالب میں آئی۔
اجل نے میری سخت جانی کی قسم کھائی۔ اب اگرچہ تندرست ہوں، لیکن ناتواں اور سست
ہوں۔ حواس کھو بیٹھا، حافظے کو رو بیٹھا۔ اگر اٹھتا ہوں تو اتنی دیر میں اٹھتا ہوں کہ جتنی دیر
میں قد آدم دیوار اٹھے۔“

ایک اور کیفیت ان خطوط میں ملتی ہے، غالب بعض جگہ نیرنگ روزگار کے تماشائی
نظر آتے ہیں۔ حالات کے تغیر و تبدل اور عزیزوں اور دوستوں کی موت کو بہ چشم پر آب
دیکھتے ہیں، مگر کچھ بن نہیں پڑتی۔ سید بدر الدین فقیر کو لکھتے ہیں:

”نہ وہ عملہ ہے، جس سے میری ملاقات تھی، نہ وہ عدالت کے قواعد ہیں، جن کو
پچاس برس میں نے دیکھا ہے۔ ایک کو نے میں بیٹھا ہوا نیرنگ روزگار کا تماشا دیکھ رہا ہوں۔ یا
حافظ یا حفیظ درد زبان ہے۔“

اور منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں:

”سنا ہو گا تم نے مومن خان مرگئے۔ آج ان کو مرے ہوئے دسواں دن ہے۔ دیکھو
بھائی، ہمارے بچے مرے جاتے ہیں۔ ہمارے ہم عمر مرے جاتے ہیں۔ قافلہ چلا جاتا ہے اور
ہم پادری رکاب بیٹھے ہیں۔ مومن خان میرا ہم عمر تھا، اور یار بھی تھا۔“

اسی طرح دو متضاد کیفیتیں دو اور خطوط میں ملتی ہیں۔ منشی میاں داد خان سیاح کو لکھتے

ہیں:

”ناتوانی زور پر ہے۔ بدھاپے نے نکما کر دیا ہے۔ ضعف، سستی، کاہلی، گراں جانی،
گراںی۔ رکاب میں پاؤں ہے۔ باگ پر ہاتھ ہے۔ بڑا سفر دور دراز اور پیش ہے۔ زاد راہ موجود
نہیں، خالی ہاتھ جاتا ہوں، اگر نا پر سیدہ بخش دیا، تو خیر، اگر باز پرس ہوئی تو سقر مقرر ہے اور ہادیہ
زاویہ ہے۔ دونخ جاوید ہے، اور ہم ہیں۔“

اور اس کے برعکس صاحب عالم مارہروی کو لکھتے ہیں:

ظاہر! میرے مقدر میں یہ سعادت عقلی تھی کہ میں اس دبائے عام میں جیتا بچ رہا۔
اللہ اللہ ایسے کشتنی و سوختنی کو یوں بچایا۔ اور پھر اس رتبے کو پہنچایا۔ کبھی عرش کو اپنا لشیمن
قرار دیتا ہوں، اور کبھی بہشت کو اپنا پائیں باغ تصور کرتا ہوں۔“

یہاں بھی غالب نے اپنے آپ کو دو مختلف سطحوں سے دو مختلف کیفیتوں کا اسیر تصور
کیا ہے اور انہیں حینہ پیش کر دیا ہے۔ اس طرح ان کے اپنے آپ کو دیکھنے کے دورخ
نمایاں ہوتے ہیں۔

غالب کا ایک خط مرزا قربان علی بیگ سالک کے نام بہت مشہور اور اہم ہے۔ لکھتے
ہیں:

”یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ
تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی میں نے اپنے آپ کو اپنا غیر تصور
کیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں
بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرض داروں کو
جواب دے۔ سچ تو یہ ہے کہ غالب کیا مرا، بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہ تعظیم جیسا
بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ عرش نصیب خطاب دیئے ہیں، چونکہ یہ اپنے آپ کو
شاہ قلم و سخن جانتا تھا، ستر مقرر اور بادیہ زاویہ کا خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے نجم الدولہ بہادر
ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ
رہا ہوں، جی حضرت نواب صاحب، نواب صاحب، کیسے اور خان صاحب آپ سلجوتی اور
افراسیابی ہیں، یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اگلو، کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیا، بے
غیرت۔ کوٹھی سے شراب، گندی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے
دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔“

یہ خط ایک لحاظ سے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں غالب نے اپنے اس نفس کو جو معمولاً ”دوسروں کے سامنے رہتا ہے“ بڑی معروضیت کے ساتھ بے نقاب کیا ہے۔ انہوں نے اس طرح ان تمام ادہام (ILLUSIONS) کی شکست کی ہے، جن میں وہ بظاہر جلتا ہیں، یا جن کی روشنی میں دوسرے انہیں دیکھتے ہیں۔ غالب کا نفس کہیں غالب ہے، اور کہیں مغلوب۔ کہیں وہ انانیت، خود پسندی اور احساس برتری کا مجسمہ ہیں، کہیں جاں سپاری، تواضع اور انکساری کی شبیہ۔ کہیں مسلسل تک دود اور دودھوپ میں گرفتار ہیں، اور کہیں قناعت، دل جمعی اور بے نفسی کا مرقع۔ کہیں دوستوں اور عزیزوں کے جھوم رنج سے سوگوار ہیں، کہیں بزم طرب اور صحبت رنگ و رامش پر فریفتہ۔ یہ رنگارنگی اور دھوپ چھاؤں غالب کے خطوط میں ہر جگہ نظر آتی ہے۔ مندرجہ بالا خط میں خاص طور سے انہوں نے اپنے نفس کی کینچلی کو جو مصلحت جہنی، عادت اور تن آسانی نے اس پر ڈال رکھی تھی، بڑی بے رحمی اور شقاوت کے ساتھ اتار کر پھینک دیا ہے۔ اس ”تڑک لباس“ سے ”قید ہستی“ چاہے نہ مٹے، لیکن نفس یا ذات کا عرقان ضرور حاصل ہو سکتا ہے۔ اس نفس میں ادغام یعنی (INVOLVEMENT) اور اس سے کنارہ کشی یعنی (WITHDRAWAL) کی مختلف تصویریں ان خطوط میں ہماری نظروں کے سامنے سے اکثر گزرتی ہیں۔ غالب کیف و نشاط اور رنج و نومیدی، دونوں طرح کی کیفیتیں ابھارنے پر پوری قدرت رکھتے ہیں، اور یہاں ہم ان کے تخیل کی کار فرمائی سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کے تخیل کی توانائی، بلند آہنگی اور فلک پیمائی تو ہمیں ان کی اردو اور کسی قدر فارسی شاعری میں ملتی ہے۔ مگر اس کی کچھ چھوٹ ان خطوط پر بھی پڑی ہے۔ شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ان خطوط میں ایک طرح کی تخیلی بازی گری (IMAGINATIVE PLAYFULLINESS) ملتی ہے۔ یہ کم و بیش اسی نوعیت کی ہے، جیسی برطانوی طنز نگار سو نفٹ کے ابتدائی کارنامے (A TALE OF A TUB) میں نظر آتی ہے۔ ان خطوط میں نفس یا ذات کے بہت

سے زاویے اور گوشے بیک وقت ملتے ہیں۔ کہیں غالب کا معمول اور روز مو کا (HABITUAL) نفس سامنے آتا ہے، جو زندگی کی لذتوں کا جویا، عواقب پر کڑی نظر رکھنے والا اور زندگی کی اونچ نیچ سے پوری طرح واقف ہے۔ کہیں وہ نفس ہے جسے وہ ایک معیار یا آدرش کے طور پر پیش کرتے اور جس کی طرف وہ اپنی نارسائی کے باوجود للچائی ہوئی نظروں سے مڑ کر دیکھتے ہیں۔ اور کہیں وہ نفس جسے ہم ان کا (INVERTED SELF) کہہ سکتے ہیں۔ پیاز کے پھلکوں کی طرح یہ سب ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ انہیں ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش مشکل بھی ہے اور ٹھیکسب طلب بھی۔ ایسا وہی کر سکتا ہے جسے اپنے اوپر کامل احماد ہو، جو انسانی کمزریوں کو ایسے گناہ نہ تصور کرتا ہو جن کا مداوا ممکن نہیں۔ جو زندگی کو ریزگاہ خیر و شر جاننے کے باوجود اس سے پیار کر سکتا ہو، جس کی وسیع الشربہ شیطان اور ملائکہ کو تخلیق کی آخری حد نہ مانے۔ بلکہ انسان کے ضمیر میں شیطانی اور ملکوتی دونوں عناصر کی آمیزش کو دیکھ کر انسان کی نجات کے خیال سے مایوس نہ ہو اور جو اپنے نفس کی گہرائیوں میں ڈوب کر ان سے ابھرنے کا عزم کر سکے۔ غالب کی فطرت کی یہ ہمہ گیری اور ہمہ جوی، ان کا یہ ظرف اور حوصلہ، ان کی یہ جست خیز اور یہ توازن اور صوفیوں جیسی صفت قلب و نظر ان کی اس حس طرافت سے، جس کا بار بار ذکر کیا گیا ہے، متعلق اور منسلک بھی ہے اور اس سے ماوراء بھی۔

حالی اور نقد غالب

اپنے معاصرین میں حالی کو یہ امتیاز حاصل تھا کہ وہ مومن اور شیفتہ کی طرح نہ صرف اچھے غزل گو شاعر تھے اور شعر فنی اور سخن شناسی میں یگانہ و یکتا، بلکہ غالب سے 'بہ سبب ان کے شاگرد ہونے کے انھیں قربت بھی حاصل تھی۔ ان کی ابتدائی شاعری ان کے ملکہ شعر گوئی پر دال ہے اور "مقدمہ شعر و شاعری" میں ادب اور تنقید کے بارے میں انھوں نے شرح و بسط کے ساتھ اور بھرپور طریقے پر اپنے خیالات اور نظریات کا اظہار کیا ہے۔ حالی کی متنوع دلچسپیوں کا دائرہ وسیع ہے اور اس کا پتہ اس امر سے چلتا ہے کہ ایک طرف انھوں نے "حیات جاوید" لکھ کر سرسید سے اپنی عقیدت و وابستگی اور رفاقت و دوستی کا حق ادا کیا اور مبسوط اور مفصل سوانح عمری کا ایک دقیق اور معروضی معیار پیش کیا اور دوسری جانب "یادگار غالب" میں اپنے ممدوح کی محض اور نجی زندگی اور ان کے اردو اور فارسی کارناموں کا مختصر طور پر محاکمہ کیا۔ "یادگار غالب" کو تنقید شعر کی موجودہ کسوٹی پر پرکھنا نہ درست ہوگا اور نہ بہت نتیجہ خیز۔ البتہ اس مطالعے کی ایک تاریخی اہمیت ضرور ہے کہ اس میں پہلی بار غالب کے کلام سے برآمد ہونے والے بعض تنقیدی سوالات کو مرکز نگاہ بنایا گیا ہے اور حالی کے استخراج نتائج سے ان کے بعد آنے والوں نے خاصاً جمع کیا۔ انگریزی ادب اور اس سے

منسلک تنقیدی افکار و نظریات سے واقفیت کے طفیل ہمیں جو آگاہی میسر آئی ہے اور جن CRITICAL TOOLS سے ہم کام لینے لگے ہیں وہ حالی کی دسترس سے باہر تھے لیکن اس کے ساتھ ہی وہ اپنے معاصرین پر فوقیت اس لئے رکھتے ہیں کہ وہ ایک سلجھا ہوا ذہن رکھتے تھے اور مبالغہ آرائی اور ستائش بے جا سے کوسوں دور تھے۔ یہ عیب مولوی محمد حسین آزاد کی تحریروں میں بیشتر نظر آتا ہے اور شبلی باوجود صاحب ذوق ہونے کے اور کہیں کہیں نقطہ نظر کی تازگی اور بصیرت کی روشنی فراہم کرنے کے رک کر اور جم کر مسائل کا استعصا کرنے سے گریز کے عادی تھے دونوں کو انشا پر دازی اور عبادت آرائی کا چسکہ تھا اور اصل معاملہ اس رنگین گرد و غبار میں بسا اوقات نظروں سے اوجھل ہو جاتا تھا ”آب حیات“ میں تو فکشن کی چاشنی خاصی نمایاں ہے اور ”شعرا لجم“ میں جو رائیں مختلف شاعروں کے بارے میں دی گئی ہیں انھیں ناموں کے الٹ پھیر کے ساتھ ہر شاعر پر چسپاں کیا جاسکتا ہے۔ حالی کے ہاں وہ بات پائی جاتی ہے جسے میتھیو آرنلڈ نے معروض پر طمانیت کے ساتھ نظریں گاڑنے یعنی Looking Steadily At The Object سے تعبیر کیا ہے فارسی شعر و ادب سے ان کی واقفیت اور اس میں ان کا درک مسلم تھا اور تقابلی مطالعے کے ضمن میں وہ بار بار عربی، طالب آملی، بیدل ظہوری، حافظ اور سعدی کی طرف مڑ کر دیکھتے ہیں۔ غالب کے اردو کلام کی تنقید میں وہ بیشتر اس طریقہ کار کو برتتے ہیں۔ حالی نے جیسا کہ ”مقدمہ شعر و شاعری“ سے مترشح ہوتا ہے، ادب کے بنیادی مسائل اور مقدمات پر فکر و تامل ضرور کیا تھا اور وہ چند حتمی نتائج تک پہنچے تھے ذہنی طور پر وہ سرسید سے بہت قریب تھے۔ ان معنوں میں کہ وہ ایک اصلاحی اور افادی نقطہ نظر رکھتے تھے اور ادب میں بھی اسی نیچریت (Naturalism) یا حقیقت نگاری کے اسیر تھے جسے ایک دوسری سطح پر سرسید نے مذہبی امور کی بحث کے سلسلے میں برتنا چاہا تھا۔ وہ یہ بھی سمجھتے تھے کہ شعر و ادب ایک معاشرتی سیاق و سباق میں اپنا وجود رکھتے ہیں اور ان تمدنی قدروں سے بے نیاز اور منقطع ہو کر نہیں رہ سکتے۔ جو اس معاشرے

میں ریزہ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہیں، یا جنہیں ایک طور سے اس کا Substratum کہہ لیجئے

عالم تنقید کے سلسلے میں حالی کا رویہ اور طریق کار بیشتر تو فہمی ہے۔ انہوں نے اردو اشعار کا انتخاب اور درجہ بندی بھی اسی نہج پر کی ہے جیسی کہ کم و بیش ان کے بعد بہت وسیع پیمانے پر مولانا حسرت موہانی نے اپنے انتخابات شاعری میں کی یعنی عاشقانہ اور فاسقانہ وغیرہ قسم کا کلام۔ یہ الفاظ دیگر حالی نے غالب کے بعض اشعار کا انتخاب اور ان پر ”یادگار غالب“ میں محاکمہ متفرق اور متعین مضامین کی بنیاد پر کیا ہے جیسے عشق، تصوف، رشک، شوخی، لاگ لگاؤ اور طنز و تعریض وغیرہ۔ موجودہ معیار تنقید کے مطابق اس طرح کی درجہ بندی چنداں درخور اعتنا نہیں ہے۔ طنز کے سلسلے میں یہ کہنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ انہوں نے اسے محض نوک جھونک اور طعن و تعریض ہی کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اس کے زیادہ دور رس مضمرات پر ان کی نظر نہیں پڑی یعنی اس کے اس مفہوم پر کہ کسی مخصوص تجربے کے متضاد پہلوؤں کا احاطہ ایک شعر کی محدود وسعت میں کیا گیا ہو یا جہاں دونوں بیک وقت اپنا وجود رکھتے ہوں۔ حالی نے غالب کے ایسے اشعار کی طرف بھی توجہ دلائی ہے جن میں حقیقت اور مجاز دونوں کی راہیں ایک دوسرے کو کاٹی ہیں اور متضاد عناصر ایک دوسرے کے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ مثلاً جیسے ان اشعار میں:

حریف جوشش دریا نہیں خود داری سائل
جہاں ساقی نہ ہو دعویٰ ہے باطل ہوشیاری کا

جب وہ جمال و نفروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

سننے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو

ہے وہی بدستی ہرزہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے نہیں تا آسمان سرشار ہے
اے پر تو خورشید جہاں تاب ادھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

اک خوں چکاں کفن میں کروڑوں بتاؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی

حالی نے پہلی بار اس طرف توجہ دلائی کہ غالب کے بہت سے اشعار ذو معنویت کے حامل ہیں۔ یعنی ایک مفرد شعر سے ایک سے زیادہ مفہوم نکل سکتے ہیں۔ اس کا مدار خود غالب کی فکری استعداد پر بھی ہے اور ان کی شاعرانہ بصیرت پر بھی۔ اس راز کو پانے کے لیے قاری کو اپنی حس امتیاز کو کام میں لانا پڑتا ہے اور جس کا مطالبہ ہوتا ہے بہ سرعت انتقال ذہنی کا۔ اس سے ایک طرف شاعر کے Range کا بھی پتہ چلتا ہے اور دوسری جانب تنقید نگار کی رسائی کا بھی۔ غالباً اسی بناء پر عبدالرحمن بجنوری نے اپنے مخصوص مبالغہ آرائی کے انداز میں حالی کو اس سیاق و سباق میں انکشاف معنی کا کولمبس قرار دیا ہے کہ جہاں غالب کے معاصرین ان کے کلام کو چیتان کرنے پر قناعت کر لیتے تھے وہاں حالی نے اس کا پتہ لگایا کہ ایک مفرد شعر سے کتنے مختلف معانی متبادر ہوتے ہیں۔ چند مثالیں جو حالی نے اس ضمن میں دی ہیں

کوئی دیرانی سی دیرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

کون ہوتا ہے حریف سے مرد اقلن عشق
ہے مکر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

ترے سر و قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

الجئے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد بیکالی

اسی طرح حالی نے اس طرف بھی توجہ دلائی کہ غالب کے بعض اشعار کی تفہیم میں لہجے اور قرائت کو بھی بڑا دخل ہے یعنی جو مفہوم پہلی قرات میں آشکار ہوا ہے۔ دوسری قرات میں اس سے مختلف اور متضاد مفہوم بھی اس شعر سے برآمد کیا جاسکتا ہے۔ یہاں صرف دو مثالیں دی جاتی ہیں:

کون ہوتا ہے حریف مے مرد افکن عشق
ہے مکر لب ساقی پر صلا میرے بعد

اور

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

حالی کا زیادہ زور اس امر پر ہے کہ غالب نے اپنے معاصرین اور بعض فارسی شاعروں جیسے نظیری اور حافظ کے مقابلے میں مضامین کی ادائیگی میں غیر معمولی اہج اور اور بجنٹلی کا ثبوت دیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ یہی ان کی ٹیڑھی ترچھی چالیں ان کی بلند فطرتی اور غیر معمولی قابلیت و استعداد پر شہادت دیتی ہیں۔ یہاں ٹیڑھی ترچھی چالیں کی ترکیب توجہ طلب ہے۔ موجودہ تنقیدی اصطلاح میں ہم اسے Obliquity سے تعبیر کر سکتے ہیں جو براہ راست اظہار بیان کا تضاد ہے۔ بعض دوسرے ناقدین کی طرح انھوں نے غالب کے ہاں وحدت الوجودی فلسفے کی جھلکیوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے اس امر کا سراغ ملتا ہے کہ وہ اپنے دور کے متداول علوم سے کما حقہ آگاہی رکھتے تھے لیکن دراصل دیکھنا تو یہ ہے کہ یہ علم و آگاہی شعری حیثیت کا کس حد تک حصہ بن سکی ہے اور کس طرح شعری تجربے کے آہنگ میں ڈھلی ہے۔ اسی طرح انھوں نے غالب کے ہاں تشبیہ و استعارے کے تفاعل کا ذکر تو بار بار کیا ہے لیکن یہاں بھی یہ خامی کھلتی ہے کہ نہ تو انھوں نے مشابہت یعنی Similitude کے مشترک عنصر کے باوصف دونوں فنی تدبیروں کے درمیان نازک امتیاز

کو ابھارا اور نمایاں کیا ہے اور نہ اس امر سے بحث کی ہے کہ استعارہ کس طرح اندرونی ارتکاز کی وجہ سے حقیقت کو ہمارے آئینہ ادراک میں منعکس کرنے کا ذریعہ بنتا ہے۔ دونوں میں جو فرق ہے وہ یہ کہ جہاں تشبیہ، تجربات یا ارتعاشات ذہنی اور خارج میں موجود اشیاء کے درمیان نقطہ اتصال کی باصراحت روشنی میں لاتی ہے وہاں استعارہ حقیقت کا انکشاف ایک لمحہ تنویری میں کودتا ہے۔ وہ بہ سرعت اور دفعتاً "ہمارے رویہ اسی طرح آتا ہے جیسے منروا MINERVA جو جوہیز کے سر سے برآمد ہوا تھا۔ یہاں مشابہت کی طرف اشارہ کرنے کی حاجت نہیں ہوتی۔ اس کا عمل اضطراری طور پر اور بے ساختگی کے ساتھ ہوتا ہے اور انکشاف کو احساس حیرت کے ساتھ نمایاں کرتا ہے

حالی نے غالب کی شاعری میں بجا طور پر قوت متحید کے تقابل پر زور دیا جس کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ یہ وہ صلاحیت ہے جو مشاہدے کی اکائیوں کی نئی تنظیم و تشکیل یا صورت گری میں مدد ہوتی اور اپنے آپ کو نمایاں کرتی ہے چنانچہ "مقدمہ شعر و شاعری" میں کہتے ہیں:

"وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو مغولی ہیرایوں سے ہاکل یا کسی قدر علیحدہ ہوتا ہے۔"

ایک اور جگہ اسی کتاب میں کہا ہے:

"قوت متحید کوئی شے بغیر مادے کے پیدا نہیں کر سکتی بلکہ جو مصالحہ اس کو خارج سے ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراشتی ہے۔"

اسی خیال کو شبلی نے یہ کہہ کر ادا کیا ہے کہ:

"یہ موجود کائنات کو ایک کائنات دیگر میں تبدیل کرتی ہے۔"

حالی کے بیان میں شبلی کی نسبت کسی قدر زیادہ صراحت پائی جاتی ہے گو کہنا دونوں کا یہی ہے کہ قوت متحید کا عمل محض خلا میں نہیں ہوتا بلکہ یہ مشاہدے کی بنیاد پر انحصار رکھتا ہے لیکن دونوں کے لیے یہ قوت متحید تخلیقی فعالیت کا ایک علامہ ہے۔ حالی کے ہاں ہم البتہ ایک تضاد سے دوچار ہوتے ہیں جسے دور کرنا شاید ان کے بس کی بات نہیں تھی لیکن جس کا اعتراف کرنے میں ہمارے لئے چنداں مضائقہ نہیں۔ یعنی ایک طرف تو وہ شعروادب کے ڈانڈے معاشرتی حقائق سے ملانا چاہتے ہیں اور اس کے افادی پہلو پر مصر نظر آتے ہیں اور دوسری جانب یہ بھی محسوس کئے بغیر نہیں رہتے کہ ایک ایسی قوت بھی شاعر میں ودیعت کی گئی ہے جو وقوعات کو حقیقت میں بدلنے پر قادر ہے اور جسے ایک مستطاب کرنے والی یعنی Transforming استعداد کہا گیا ہے۔ اس کی موجودگی کو ہر بڑے اور قابل قدر شاعر کے یہاں میتر کیا جاسکتا ہے کہ اس کے بغیر تخلیق کا عمل تمام نہیں ہو سکتا۔ اس سے بڑھ کر ایک اور امر بھی توجہ کا محتاج ہے جسے حالی محسوس کرتے اور بار بار اس کا ذکر کرتے ہیں اور وہ قوت میتر ہے جسے آپ Discrimination یا Judgment کا مرادف قرار دے سکتے ہیں اور اس کا خاص وظیفہ حالی کے نزدیک تخیل کی پرواز پر بند باندھنا ہے۔ جہاں تک انضباط کا تعلق ہے اس کا عمل تو مواد کی لفظی ہیئت میں تجسیم اور بخورد اوزان کے استعمال کے ذریعے پورا ہو ہی جاتا ہے قوت میترہ کی طرف اشارہ شعروادب پر گفتگو کے دوران حالی سے قبل شاید ہی کسی اور مصنف اور نقاد کے ہاں ملتا ہو۔ موجودہ بحث کے سیاق و سباق میں قوت میترہ پر زور کا سرچشمہ حالی کی شخصیت کے ٹھیسرا اور توازن کو بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اگر تخیل کی مشق کو بے لگام چھوڑ دیا جائے تو وہ ہر طرح کے خلاف توقع اور خلاف فطرت شعری چیکروں کی تخلیق کی صورت میں نمودار ہوگی اور اس میں غیر ضروری و فور اور پرمائیگی بلکہ شاید پراگندگی کی صورت پیدا ہو جائے گی۔ یہ امر بھی قابل غور ہے کہ قوت میترہ کا عمل تعقل کے عنصر کو مضروضہ مان کر اپنا وظیفہ پورا کرتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ ہم تخلیقیت کے پر جوش

دھارے پر بند باندھنے کا اہتمام کیوں کریں۔ قوتِ ممیزہ ایک متوازن کرنے والی قوت بھی ہے اور تحدید کرنے والی بھی۔ اس پر زور دینے سے ہم دراصل تخیل کے عمل کو عقل کا تابع بنا کر اس کے پر کاٹنا چاہتے ہیں اور یہاں اسی احتیاط اور ممانہ روی اور عقل کی جکڑ بند یوں کی طرف میلان کا اظہار ہوتا ہے جو ایک حد تک سرسید کے زیر اثر حالی اور سرسید کے دوسرے پیروؤں کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس کا سلسلہ انگلستان میں عقلیت کی اس تحریک سے بھی ملتا ہے جس سے سرسید براہِ راست اور مرعوب کن حد تک متاثر تھے۔ فی نفسہ وہ تخیل کی بالا دستی اور آزادی کو کھلے طور پر تسلیم نہیں کرتے۔

برطانوی رومانی نقاد کالرج نے تخیل کی تعریف اور وضاحت میں اس امر پر زور دیا ہے کہ وہ ایک ایسی قوت ہے جو متضادات کو پہلو بہ پہلو رکھتی، ان میں باہم تنظیم پیدا کرتی اور شاید بعض اوقات ان کا انضمام بھی عمل میں لاتی ہے اور حالی کا موقف یہ ہے کہ خود تخلیقی عمل میں یہ دونوں یعنی قوتِ عقلیہ اور قوتِ ممیزہ جن سے شاعر تخلیق طور پر متصف ہوتا ہے، ایک دوسرے کو سہارا دے کر ایک نوع کی کلیت کو جنم دیتی ہیں۔ ممکن ہے حالی نے یہ رائے کالرج کی تنقیدی تحریروں کے اردو ترجموں سے جن کے دیکھنے کا اتفاق انھیں لاہور میں انگریز مصنفین کے ترجموں پر نظر ثانی کے دوران ہوا ہو گا، اخذ کی ہو۔ حالی کو بلاشبہ یہ کھٹکا لگا رہتا تھا کہ تخیل ان دیکھے، بے میل اور متخالف اجزا اور عناصر اور تجربات و مشاہدات کو یکجا کرنے میں کیسے حد اعتدال سے تجاوز نہ کر جائے اور اس لئے اس پر روک ٹوک لگانا لابدی ہے ہو سکتا ہے انھوں نے یہ رائے اس لیے قائم کی ہو کیوں کہ ان کی نظر غزلیات و قصائد کے اس انبار پر تھی جو ان کے پیش رو اپنے پیچھے چھوڑ گئے تھے اور جن میں بہت سے عناصر انھیں خلافِ فطرت نظر آتے تھے اور بہ حیثیت مجموعی غلو سے گراں بار۔ حالی نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں کئی بار سادگی اصلیت اور جوش کا ذکر کیا ہے جنہیں وہ شاعری کی بنیادی اقدار سمجھتے ہیں۔ یہ تینوں اصطلاحیں انھوں نے ملٹن سے مستعار لی ہیں، لیکن اپنے مآخذ

کا پورا حوالہ نہیں دیا ہے اور انھیں جس طرح برتا ہے اس سے ایک طرح کے الٹہ پن یعنی
 NAIVETY کا اظہار ہوتا ہے۔ سادگی کو آپ کھینچ تان کر شاعری کی TRUTH

VALUE کہہ لیجئے اسی طرح اصلیت کو VERISIMILITUDE اور جوش کو
 Passion بلکہ Intensity یا تشدید کے مرادف سمجھا جاسکتا ہے جو شعری تجربے اور اس
 کی انجام پذیری سے منسلک ہے۔ حالی ان سب کے مضمرات سے پوری طرح واقف نہیں
 تھے، اور اسی لئے غالباً انھوں نے نقد غالب میں ان کا ذکر بالصراحت نہیں کیا۔ اسی طرح وہ
 اس بات کے بھی روادار نہیں ہیں کہ شاعر میں غلو یعنی Hyperbole اور شاعرانہ آزادی
 یعنی Poetic License کے لیے کوئی گنجائش رکھی جائے اور شاعر کو انھیں برتنے کا حق دیا
 جائے۔ تخیل کی بے باکی یعنی Audacity شاعری کا ایک ایسا جزو ہے جس سے صرف نظر
 نہیں کیا جاسکتا۔ یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ حالی نے تخیل اور قوت تمیز کی بحث کے سلسلے
 میں تمام تر متداول دیوان غالب ہی کو ذہن میں رکھا ہے اور کسی بھی مرحلے پر نسخہ حمید یہ کو
 اپنے مباحث اور استدلال کے لیے نقطہ استشارہ نہیں بنایا۔ چنانچہ مندرجہ ذیل اشعار
 کو انھوں نے بنظر استحسان نہیں دیکھا:

کرے گر فکر تعمیر خراپہاے دل گردوں
 نہ نکلے محنت مثل استخوان نیروں ز قابہا

اسد ہر اشک ہے یک حلقہ بر زنجیر افزودن
 بہ بندگر یہ ہے نقش بر آب امید رستن ہا

بشر نگاہ ناز کشتہ جاں بخشی خواہاں
 خنجر کو چشمہ آب بقاے تر جبین پایا

رکھا غفلت نے دورِ اقداءِ فوقِ قافِ دورہ
اشارتِ فہم کو ہر ناخنِ ہمیدہ ابد تھا

پریشانی سے مفرِ سرما ہے پنہِ بالش
خیالِ شوخیِ خواہاں کو راحتِ آفریں پایا

نسخہ حمیدیہ کی خزلوں میں بلاشبہ گجھلک پن بھی ملتا ہے اور دور کی کوڑی لانے کی کوشش بھی ان میں نظر آتی ہے لیکن ان میں جو وفور، تہجدگی اور تخیل کی جو بے باکی اور بلند پروازی ملتی ہے اور متخالف اجزاء کو باہم یکجا کرنے اور سمونے سے جو تناؤ پیدا ہوتا ہے اور استعجاب کا احساس بھی وہ غالب کے شعری تجربے اور ان کے مزاج اور ادراک سے ہم آہنگ بھی ہے اور اس کا نشان امتیاز بھی۔ بعد کے کلام کی سلاست رومی، تیتن اور استحکام بھی قابلِ قدر ہے۔ چونکہ حالی بالطبع اعتدال پسند واقع ہوئے تھے اور حقیقت نگاری یعنی (Realism) میں پختہ یقین رکھتے تھے اور شعرو ادب کا افادی پہلو بھی ہمیشہ ان کے رویہ رہتا تھا۔ اس لیے وہ ان تصرفاتِ ذہنی سے زیادہ متاثر ہونے اور ان کی تحسین شناسی کی طرف میلان نہیں رکھتے تھے جو ایک طرح کی Vitalism کا تاثر بیدار کرتے ہیں اور شعری شیوہ گفتار میں نہ درتہ و پچیدگی لانے پر مہم ہوتے ہیں۔ نسخہ حمیدیہ سے غالب کے ہاں استعارے کی چند مثالیں ملاحظہ کیجئے :

کس کا جنون دید تمنا شکار تھا
آئینہ خانہ وادی پر غبار تھا

حیرت فردش صدگرانی ہے اضطراب
ہر رشتہ چاک جیب کاتار نظر ہے آج

میں چشم واکشود وگلشن نظر فریب
لیکن عہد کہ جہنم خورشید دیدہ ہوں

بہ وحشت گاہ امکان اتفاق چشم مشکل ہے
مہ و خورشید باہم سازیک خواب پریشاں ہیں

شوق مٹاں غسل اگر درس جنوں نہ ہوں کہے
جلوہ سیر دو جہاں یک مرۃ خواب پا بجھ

ہم زباں آیا نظر نگر خن میں تو مجھے
مردک ہے طوطی آئینہ زانو تو مجھے

بعد از وداع یار بہ خون تپیدہ ہیں
نقش قدم ہیں ہم کف پائے نگار کے

عذار یار نظریہ چشم گریاں ہے
عجب کہ پر تو خور شمع شبستاں ہے

دامن گروں میں رہ جاتا ہے ہنگام وداع
گوہر شب تاب اٹک دیدہ خرشید ہے

بہار گل صاغ نشہ ایجاد بھنوں ہے
ہجوم ہنق سے چمخ و نمن یک قطرہ خون ہے

اسی طرح غالب کے ہاں استعارہ در استعارہ کا عمل دخل بھی توجہ کا طالب ہے۔ اس کا جواز یہ ہے کہ ان کے ذہن میں جو جودت اور براتی ہے اور ارتعاشات فکر و احساس میں جو ثروت اور زرخیزی ہے وہ انھیں ایک نقطے پر ٹھہرنے نہیں دیتی۔ تخیل کی اس جست خیزی اور بلند پروازی میں قوت تمیز جیسی کہ حالی چاہتے ہوں گے آڑے نہیں آتی کیونکہ اشیا کے رد عمل اور تجربات و تاثرات کی ترسیل و ابلاغ کے سلسلے میں وہ انھیں ایک مفرد پیکر، ایک واحد تشبیہ، ایک تنہا استعارے پر قناعت نہیں کرنے دیتی۔

حالی جیسے طباع نقاد کے لیے یہ کام کچھ ایسا مشکل نہیں تھا کہ وہ غالب اور مومن کی شاعری کو پہلو بہ پہلو رکھ کر یہ پتہ لگانے کی کوشش کرتے کہ ان دونوں کے ہاں نکتہ سنجی یعنی Wit کی موجودگی مشترک عنصر ہونے کے باوجود اپنی نوعیت کے اعتبار سے کس حد تک مختلف ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں مومن Wit کو خالص لسانیاتی سطح پر دیکھنے اور برتنے کے قائل ہیں وہاں غالب اسے جدلیاتی طور پر استعمال کرتے اور اس کے ذریعے انکشاف حقیقت کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ دونوں کے ہاں یعنی غالب اور مومن کے مابین Wit کے تصور میں وہی فرق ہے جو مثال کے طور پر انگریزی ادب میں سترھویں اور اٹھارویں صدی کے شاعروں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ Wit کا جو تصور شروع میں سترھویں صدی کے انگلستان کے شاعروں کے ہاں تھا، وہ اٹھارویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ایک طرح کی پینترے بازی یعنی

Mannerism میں تبدیل ہو جاتا ہے اور ذہن کی برائی کے سبب بعض مخصوص اثرات کا وجود میں لایا جاتا ایک طرح کا لسانیاتی کھیل بن جاتا ہے اس میں وہ تازگی، حسیت کی وہ دراکی اور انکشافی نوعیت باقی نہیں رہتی، جو سترھویں صدی کے اوائل میں تھی۔ مومن کے ہاں ذہانت کی جو کرشمہ سازی ہے اسے آپ ایک طرح کی Witticism سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ جہاں ذکاوت کی نمائش کسی اعلیٰ ادبی قدر کے حصول کا ذریعہ نہیں بن پاتی۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مومن اور غالب کے درمیان فرق دراصل ان دنوں کے ادراک کی سائنس یعنی MECHANISM OF SENSIBILITY کا فرق ہے۔ مومن کے شعر کی تعبیر و تفسیر میں کُلف ملتا ہے، جو ایک معنی کو حل کرنے میں اور غالب کے ہاں یہ لطف استعجاب و انکشاف کا ہوتا ہے۔ اس قسم کے مسائل حالی کی نقد غالب کے دائرے میں نہیں آئے ہیں اور ابھی نہیں سکتے تھے۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ تخلیقی عمل اور تنقید شعر کا ایک محدود تصور رکھتے تھے اور ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں جسے ایک طور پر حالی کے Critical Credo کا بیان کہہ سکتے ہیں ایک طرح کی تسہیل جھلکتی ہے۔ اس میں انھوں نے غزل کے پورے سرمائے کو چند مستحیات کے علاوہ خرافات کی پوٹ قرار دیا ہے۔ یہ ناروا جانبداری بلکہ ناانصافی ہے۔ کیونکہ اردو کے اچھے غزل گو شعراء کے ہاں ردیف اور قافیے کی پابندی کے ساتھ اور بعض مروجہ موضوعات اور محرکات کی تکرار کے باوصف، غورو فکر کا عنصر بھی ملتا ہے۔ معاشرتی حقائق اور مسائل کا شعور بھی اور ان کے کلام کی بنیاد پر شعریات کا ایک خاکہ بھی مرتب کیا جاسکتا ہے جس میں شعر و ادب کے بارے میں کچھ بنیادی باتیں ضرور مل جائیں گی۔

حالی نے غالب کی اردو شاعری میں حذف عبارت یعنی Ellipsis کی صنعت کے استعمال کا بھی ذکر کیا ہے موجودہ تنقیدی اصطلاح میں آپ اسے Semantic Gap بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شعر میں ایسے کھانچے چھوڑ دیئے جاتے ہیں جنہیں قاری اپنی

قوت متیلہ کو بروئے کار لا کر اپنے طور سے انہیں پر کرنے کی سعی کرے جیسے اس شعر میں:

مجھ تک کب ان بزم میں آتا تھا دور جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

یا

گدا سمجھ کے چپ تھا مری جوشامت آئے

اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

لیکن انھوں نے ابہام یعنی (Ambiguity) کا کہیں بالصراحت ذکر نہیں کیا جسے

شاعر کے کلام میں متعین کرنا دشوار ہو۔ یہ ابہام یا بہ الفاظ دیگر Indeterminacy کا عنصر کلام کو چستیاں بنانے کی غرض سے استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ کلام میں ایسے ہنر کی موجودگی کا پتہ دیتا ہے جس سے معنی و مفہوم کی بہت سی شعائیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ ”یادگار حالی“ میں غالب کے یہ دو بیانات بھی محل نظر ہیں۔

”مرزا اول اول ایسے رستے پر پڑے تھے کہ اگر استقامت طبع اور سلامتی ذہن اور

بعض صحیح المذاق دوستوں کی روک ٹوک اور نکتہ چیں ہم عصروں کی خردہ گیری اور طعن و تعریف سد راہ نہ ہوتی تو وہ شدہ شدہ منزل مقصود سے دور جا پڑتے گو ان کا ابتدائی کلام جس کو وہ حد سے زیادہ جگر کاوی اور دماغ سوزی سے سرانجام کر لیتے تھے مقبول نہ ہوا مگر چونکہ قوت متیلہ سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہو گئی تھی جب قوت میتیزہ نے اسکی باگ اپنے قبضے میں لی تو اس نے وہ جو ہر نکالے جو کسی کے وہم و گمان میں نہ تھے۔“

ان دو بیانات کو حالی نے دو جگہ اس طرح Qualify کرنے کی کوشش کی ہے۔

”ہم کو مرزا کے عمدہ اشعار کو جانچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار قائم کرنا پڑے گا

جس کو امید ہے اہل انصاف تسلیم کریں گے۔ ان کی غزل میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین

پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل مس نہیں کیا اور معمولی مضامین کو ایسے طریقے میں ادا کیا گیا ہے جو سب سے نرالا ہے اور ان میں ایسی نزاکتیں رکھی گئی ہیں جن سے اکثر اساتذہ کا کلام خالی معلوم ہوتا ہے۔“

تعب ہے کہ ایک طرف حالی یہ کہتے ہیں کہ نسخہ حمید یہ کی شاعری میں غالب شعراء متاخرین خاص طور پر بیدل کے تتبع میں غلط راہ پر چل نکلے تھے لیکن بعد میں اپنی افتاد طبع کی سلامت روی کی روشنی میں اور کچھ قریبی سخن شناس دوستوں کے مشورے سے اور ان کی رہنمائی میں سنبھل گئے اور انہوں نے یہ راہ ترک کر دی اور دوسری جانب یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اس شاعری میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہو گئی تھی اور ان اشعار کو جانچنے کے لیے ایک علیحدہ معیار قائم کرنا پڑے گا اور ان میں ایسی نزاکتیں مستور ہیں جن سے اکثر اساتذہ سخن کا کلام خالی نظر آتا ہے۔ معاملہ دراصل یہ ہے کہ یہ سرتاسر غالب کے شعور کی پیروی تھی جس کا انعکاس دور اول کی شاعری میں بین طور پر ملتا ہے۔ قوت متغیلہ کا یہ سر جوش اور علویت کی طرف یہ میلان کوئی عیب نہیں ہے جس کی تاویل کی ضرورت پیش آئے۔ یہ تو شعری تجربے کا ایک مرحلہ ہے جب یہ سر جوش کسی قدر مدہم ہوا تو شعری انداز بیان میں خود بہ خود ایک نوع کی شفافیت یعنی Transparency پیدا ہو گئی اور اس میں تعدیل یعنی Symmetry بھی زیادہ نمایاں ہو گئی۔ نسخہ حمید یہ میں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، تخیل کی جو بے باکی ہے، محاکات کا جو نگار خانہ ہے اور استعارے کے تفاعل کا جو مظاہرہ ہے وہ پرکشش بھی ہے اور قابل ستائش بھی۔ یہ اولین نقوش ارتقائے ذہنی کے ساتھ ایک دوسری شکل میں بعد کی شاعری میں نمودار ہوئے۔ یہ دراصل تجمل یعنی Sublime سے حسن یعنی Beauty کی طرف ایک گردش ہے اور حالی کا یہ کہنا بھی کہ ”اور زیادہ تر ملا عبد الصمد کی نظم کے سبب فارسی کا رنگ ابتداء ہی سے مرزا کی بول چال اور ان کی قوت متغیلہ پر چڑھ گیا تھا“ صحیح زاویہ نگاہ کی نمائندگی نہیں کرتا۔ ”فارسی کا رنگ“ میں ذم کا پہلو تو

نہیں لکنا لیکن اس میں شعوری کوشش کی طرف اشارہ ضرور مٹتی ہے دراصل جو امر غالب کو اپنے معاصرین سے ممتاز کرتا ہے، وہ ایک نئے شیوہ گفتار کی اختراع ہے جو ان کی فکر کی تہ ورتہ پیچیدگی اور جذبات کی تشدید کے لیے معروضی سانچہ فراہم کر سکے۔ اسے آپ ایک طرح کا Dislocation Of Language کہہ سکتے ہیں جس کا تجربہ ہر اہم شاعر کے ہاں نظر آتا ہے جو اپنی ندرت فکر و احساس کے لیے ایک نیا وسیلہ اظہار تراشنا چاہتا ہے۔ اس کا جہاں تہاں خلاف معمول، مغلط یا بعید الفہم ہونا استعجاب انگیز نہیں ہے۔ کیونکہ یہ دراصل نامعلوم کی گہرائیوں میں ایک جست لگانے کے مرادف ہے اسی کا ایلیٹ نے Raid On The Inarticulate کی نادر ترکیب کے ذریعے اظہار کیا ہے۔

حالی ادب اور شاعری کے جمالیاتی پہلو سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ یہ کسی طرح لازم نہیں آتا کہ سرسید نے مسلمانوں کی تعلیمی و معاشرتی اصلاح و تنظیم کا جو منصوبہ بنایا تھا، اس کے اساسی پہلوؤں کو من و عن ادب اور شعریات پر بھی منطبق کرنے کی کوشش کی جائے اسی کا ایک شاخصانہ حقیقت نگاری کی وہ تحریک تھی جس نے ادب کے بنیادی طریقہ کار کو متغی طور پر متاثر کیا اور اس کے اثرات مابعد بہت عرصے تک ادبی افق پر چھائے رہے۔ بعد میں ترقی پسند تحریک نے بھی اسی کی توثیق کی اور ادب کے حقیقی وظیفے کو جھٹلانا چاہا۔ حالی آزاد اور سرسید تو صرف یہ چاہتے تھے کہ ادب کو معاشرتی اصلاح کے ایک موثر آلے کی حیثیت سے استعمال کیا جائے۔ ترقی پسندوں نے اسے سیاسی انقلاب لانے کے لیے آلہ کار بنایا اور اس میں ترقی اور ترقی کو بھی راہ دی۔ یہ بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ سیاسی اور سماجی شعور انہی تخلیقات میں زیادہ نظر آتا ہے جہاں فکر اور جذبے میں پوری طرح ہم آمیزی اور ہم آہنگی نہیں ہوتی اور ادھ کچرا پن باقی رہتا ہے۔ سرسید کے رفقاء اور ترقی پسندوں کے درمیان قدر مشترک یہ تھی کہ دونوں تخلیقی عمل کی داخلیت اور فن پارے کی پرتچہ بنت کو سمجھنے سے قاصر تھے اور فرق یہ تھا کہ جہاں اول الذکر کی مساعی کے پیچھے ایک معصوم اور بے

ضرر جذبہ تھا وہاں ترقی پسندوں کے ہاں ایک طرح کی ازعانیت اور جارحیت نمایاں تھی اور روایت سے بھی رشتے کے انقطاع پر اصرار تھا اور فنی محاسن کی ان مقاصد کے حصول کے پیش نظر کوئی اہمیت اور وقعت نہ تھی۔ حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ ان سب تحریکوں سے اثر پذیر ہونے کے باوجود غالب کے تنقیدی مطالعے کی راہ میں انھوں نے پہلا قدم اٹھایا اور بڑی جرات اور روشن ضمیری کے ساتھ۔ اور ان کی نظر چند ایسے پہلوؤں پر ضرور پڑی جو بعد میں تفصیلی اظہار رائے کا ہدف بنے۔ چنانچہ عبدالرحمن بجنوری کی ”محاسن کلام غالب“ میں حالی کی آواز کی بازگشت صاف سنائی پڑتی ہے۔ یہ ایک طور سے ان کی بصیرت کی توسیع اور اس پر شہادت بھی ہے۔ حالی جیسے بیدار مغز، پختہ کار اور صاحب عرفان ادیب اور نقاد کے بارے میں پدم شری کلیم الدین احمد کی جو ”اقبال ایک مطالعہ“ کے ناشر کے بقول دنیائے ادب کے ایک مستند نقاد ہیں یہ رائے ”خیالات ماخوذ“ واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم وادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادبی، دماغ و شخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کل کائنات، حیرت انگیز ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاید دماغی غیر حاضری کے باعث وہ اس خاکے کو اپنے آپ سے منسوب کرنے کی بجائے حالی سے منسوب کر گئے ہیں۔ جیسا کہ شروع میں کہا گیا، حالی کی حیثیت اور ادراک بیسوس صدی کے نقاد کا نہیں ہے۔ نہ وہ جدید تنقیدی اوزاروں سے واقف تھے لہذا انھوں نے جو بھی قیاسات قائم کیے ہیں وہ اپنے زمانے کے علمی Apparatus کے عاقل میں، اپنی فطانت اور جبلی فہم کے بل بوتے پر اور اپنی باریک بینی، وسعت مطالعہ اور غور و تامل و تخیل کی روشنی میں۔ اضافی طور پر واقفیت کی کمی کو اپنی جدت طبع سے پورا کر کے وہ بعض حتمی نتائج تک پہنچتے ہیں۔ ان نتائج اور قیاسات کی محدودیت کے باوجود حالی کی بارگاہ میں جہین نیاز خم کرنے کی طرف دل بڑی حد تک مائل نظر آتا ہے۔

بجنوری اور نقد غالب

عبدالرحمن بجنوری غالب تنقید کی تاریخ میں ایک اہم اور معتبر نام ہیں۔ وہ مروجہ مشرقی علوم کے ماہر اور مبصر، مغربی ادب اور فلسفے کے رمز شناس اور موسیقی اور مصوری جیسے فنون لطیفہ کی باریکیوں میں دستگاہ رکھتے ہیں۔ ان کا علم وسیع اور متنوع، ان کی نظر دور رس، ان کا احساس مہذب اور مرتعش، ان کا ذوق نقیص اور پاکیزہ، اور ان کے خیال کا دامن تاحد امکان روشن اور کشادہ ہے۔ انہیں تاثراتی نقادوں کے زمرے میں سرفہرست رکھا جاسکتا ہے۔ غالب پر ان کی کتاب ”محاسن کلام غالب“ جو نصف صدی سے زیادہ پہلے لکھی گئی تھی، اور جس کا تیسرا نقش، انجمن ترقی اردو (ہند) نے ۱۳۵۵ء میں شائع کیا تھا، ایک اچھوتی تصنیف ہے اور ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور بلوغت فکر و نظر کی غمازی کرتی ہے۔ ایک طرح سے یہ حالی کی یادگار غالب کا تسلسل پیش کرتی ہے لیکن کئی لحاظ سے اس پر اضافہ بھی ہے، اور اس سے بڑی حد تک مختلف بھی۔ شروع ہی میں بجنوری نے یہ کہہ کر کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں ایک دید مقدس اور دوسری دیوان غالب، اپنی ترجیحات کا اعلان بھی کر دیا ہے اور اپنے تنقیدی طریق کار کے مقدمات کی بھی پڑھنے والوں کو خبر دیدی ہے۔ اس تمہیدی جملے میں جو لطف ہے وہ ایک EPIGRAM کا لطف ہے اور اسے تنقیدی استناد کا

درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ اس سے ایک طرف غلو آمیز عقیدت مندی کا پتہ چلتا ہے جو کتاب کے ہر صفحے سے نمایاں ہے اور دوسری جانب ان کے عینیت پسندانہ نقطہ نظر کا بھی جو حالی کے رویے سے یکسر مختلف ہے۔ حالی کے ہاں جو اعتدال 'توازن اور معروضیت ملتی ہے'، بجنوری کے ہاں اس کا دور دورہ گزر نہیں۔ ان کے ہاں ایک طرح کی تشویش اور بلند آہنگی پائی جاتی ہے اور مبالغہ آرائی ان کی برابر دامن گیر رہتی ہے۔ بجنوری دیوان غالب کا مطالعہ بہ حیثیت ایک خود کمتنی اور قائم بالذات اکائی یا MONAD کے کرتے ہیں۔ بے شک وہ کلام غالب کو ایک کل کے طور پر قبول کرتے ہیں، لیکن اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے نہ وہ ان تنقیدی پیمانوں کو کام میں لاتے ہیں، جو ایک مسلمہ کسوٹی اور معیار فراہم کرتے ہیں، اور جن کا استعمال کیا جانا چاہئے۔ مثلاً پیکر نگاری، اسطور سازی، استعارے کا تفاعل اور رمز بلغ یعنی CONCEIT اور استبعاد یعنی PARADOX کی کار فرمائی اور ان سب کا تعلق شعری آہنگ اور داخلی ترنم سے اور نہ یہ واضح کرتے ہیں کہ شعر و ادب کس طرح بالواسطہ طور پر افزونی حیات یعنی FURTHERANCE OF LIFE کا وسیلہ بنتے ہیں۔ اس کے برعکس جب وہ یہ کہتے ہیں "گوئے کا کلام قوی اور ملکی ترقی کا باعث ہو چکا" اور اپنا خاص منشا پورا کر چکا، غالب کا کلام اب مقبول ہوا ہے، (ص ۷-۶) تو ان کے مسلمات کی صحت پر شک ہونے لگتا ہے۔ وہ غالب کی عظمت کو ثابت کرنے کے لئے ایک حد تک وہ طریقہ استعمال کرتے ہیں، جسے انگریزی نقاد میٹھو آر ٹلڈ نے TOUCHSTONE METHOD کا نام دیا ہے۔ آر ٹلڈ جب کسی شاعر کی تحسین شناسی کرنا چاہتا ہے تو اس کے کلام سے جتنے جتنے سطریں لے کر انہیں ان دوسرے شعراء کی جتنے جتنے سطور کے بالمقابل رکھ دیتا ہے جن کی ادبی عظمت اور شہرت مسلم اور ناقابل انکار ہے اور جو شاعری کی قلمرو میں دوام کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔ اور ان سب کے درمیان مشابہت برسی دکھا کر اپنے ممدوح کی خوبی اور ہنرمندی پر دلالت کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ طریق کار ناقص اس لئے ٹھہرتا ہے کہ ان مختلف اقتباسات

کو ان کے سیاق و سباق سے منقطع کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ بجنوری نے غالب کے محاسن کو محکم طور پر ثابت کرنے کے لئے ان کے مفرد اشعار اور پوری پوری غزلوں کا تجزیہ کرنے کی بجائے ان تمام شاعروں، مغنیوں اور مصوروں کے شاہکاروں کے حوالے دیئے ہیں جو ان کے تجربے کی زد میں آچکے ہیں اور جن سے اپنے فکری ارتقاء کی کسی نہ کسی منزل پر ان کی واقفیت رہ چکی ہے۔ موازنے کے اس انداز سے CONTEXTUALISM کے اصول کی نفی ہوتی ہے اور کوئی بصیرت ہاتھ نہیں آتی۔

بجنوری نے اپنی گفتگو کا آغاز دیوان غالب میں سے منتخب اشعار کے حوالے سے کیا ہے، جن کے بارے میں انہوں نے کہا ہے کہ حالی شاید پہلے نقاد ہیں، جنہوں نے ان اشعار میں دہرے مطالب کی موجودگی کی طرف توجہ دلائی ہے۔ ان میں سے ہر شعر دو مغایم کا حامل نظر آتا ہے۔ حالی کے اس کارنامے کے پیش نظر بجنوری نے انہیں جہان معنی کا کولبس قرار دیا ہے، جس نے دنیا کے جغرافیائی نقشے پر ایک نئی دنیا کا وجود دریافت کیا تھا۔ مبالغہ آرائی کا یہ انداز خاص دلچسپ ہے۔ نہ معنویت کی یہ بحث موجود تنقیدی محاورے میں اس امر پر منتج ہوتی ہے کہ شاعری میں الفاظ PLURISIGNATIVE ہوتے ہیں۔ گو حالی کے اتباع میں بجنوری نے یہ تو بتا دیا کہ شعر کے لغوی اور بدیہی مفہوم کے علاوہ غالب کے ہاں ایک دوسرا مفہوم بھی نکلتا ہے، جو قدرے تفکر و تامل کے بعد اور بعض اوقات لہجہ بدل کر شعر پڑھنے سے چشم زدن میں ذہن پر آشکار ہوتا ہے، لیکن انہوں نے اس امر پر روشنی نہیں ڈالی کہ قواعدی یعنی LEXICAL مفہوم سے جب ہم استعاراتی مفہوم کی طرف بڑھتے ہیں، تو اس سے قاری کے ذہن میں ایک طرح کی جودت اور بخور پیدا ہو جاتی ہے اور اسے ایک نوع کے تحیر اور بہجت کا احساس ہوتا ہے۔ شروع ہی میں بجنوری نے کہا ہے: شاعری انکشاف حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں، شاعری بھی اپنے اظہار میں لاقین ہے۔ (ص ۱-)

انہوں نے بات تو صحیح کہی ہے لیکن وہ اپنے اس بیان کے مضمرات سے شاید پوری طرح

واقف نہیں ہیں۔ انکشاف حیات سے کیا مراد ہے اور یہ کیسے عمل میں آتا ہے؟ ہر طرح کی عظیم شاعری ہمیں نئی دنیاؤں کی اور ان مظاہر کی جو شاعر کی چشم بینا پر منکشف ہو چکے ہیں، خبر دیتی ہے اور حیات کے ان شیون کی جن کے بارے میں انگریزی رومانی شاعر ورڈزور تھ نے UNKNOWN MODES OF BEING کی بلیغ ترکیب استعمال کی ہے، یعنی وہ واقعہ کی دنیا سے گذر کر امکان کی دنیا میں قدم رکھتی ہے اور ہمارے لئے اس کی جلوہ گسٹری کرتی ہے۔ وہ اشیاء، اشخاص اور مظاہر کی ہو، مصوری یا عکاسی نہیں کرتی بلکہ ان کی علامتی شکلیں یعنی SYMBOLIC FORMS ہمارے رویہ پیش کر دیتی ہے۔ ابھی ابھی جس ذہن معنویت کا ذکر کیا گیا اس کا حصول غالب کے ہاں اور دوسرے بڑے شاعروں کے مثل استبدادی زبان اور رمز بلیغ کے استعمال کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے یعنی نہ صرف خیال کی دہائیت، نہ صرف جذبے کی سمدی اور تشدید بلکہ تجربے کے متضاد پہلوؤں کو ادراک کی گرفت میں لانا اور ان کی بیک وقت موجودگی یعنی SIMULTANEITY کو محسوس کرانا۔

فرانسیسی ناول نگار فلاہیر کی طرح بجنوری بھی مرادفات کے قائل نہیں ہیں۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ایک خیال، صفت یا کیفیت کے اظہار کے لئے الفاظ کے طومار میں سے صرف ایک ہی لفظ کا انتخاب کفایت کرتا ہے۔ یہی تفکیک الفاظ غالب کا امتیازی وصف ہے۔ وہ اپنی شاعری میں کسی لفظ یا ترکیب کو ایک سے زائد بار نہیں لاتے۔ بجنوری کی رائے میں ان کے ہاں تکرار الفاظ اس لئے نہیں ہے کیونکہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے، ”مرزا نے ایک لفظ کو جہاں تک ہو سکا دوبارہ استعمال نہیں کیا۔ سبحان وائل کی طرح یہ نہیں ہے کہ وہ کسی لفظ کی تکرار نہیں کرتے بلکہ یہ ہے کہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے۔“ (ص-۱۰) اسی طرح ان کے ہاں صنائع و بدائع کا گذر بھی نہیں ہے۔ ان تدابیر پر تکیہ کرنا زوال و انحطاط کے دور شاعری میں عموماً ”نظر آتا ہے۔ بجنوری نے یہ بات صحیح کہی ہے کہ ذوق اور مومن کے برعکس غالب نے محاورے کی بندش کا التزام اپنی شاعری میں شاذ ہی کیا ہے۔ محاورے، ان کے قول

کے مطابق 'ذمہ' تابعہ اور توانا الفاظ اور فقرات کی میاں ہیں 'یعنی جب الفاظ اور تراکیب کی توانا کی سلب ہو جاتی ہے اور ان میں کمزوری یعنی ATTENUATION اور انتشار یعنی EROSION کا عمل شروع ہو جاتا ہے 'تو وہ محاوروں میں ڈھل جاتے ہیں اور زبان زوہام ہو جاتے ہیں۔ بجنوری نے غالب کی اختراع کردہ مفرد 'توانا اور اچھوتی تراکیب کی بہت سی مثالیں فراہم کی ہیں۔ غالب دلی یا لکھنؤ کے محاورے کے پابند نہیں ہیں بلکہ بجنوری کے الفاظ میں وہ آزاد اردو زبان کے رسیا ہیں۔ لیکن ان کی شاعری میں بالعموم استعارے کا تفاعل اور وحیفہ کیا ہے 'اس پر روشنی ڈالنے سے بجنوری نے صرف نظر کیا ہے۔ محاورے 'شعری پیکر اور استعارے کے مابین کیا فرق ہے 'اسے انہوں نے واضح کرنا ضروری نہیں سمجھا۔ انہوں نے مجمل طور پر یہ کہا ہے کہ غالب کے ہاں تشبیہ اور استعارے کے استعمال کا مقصد معنی آفرینی اور حسن آفرینی بھی ہے اور اس سے بلاغت اور اختصار کے اثرات بھی مرتب ہوتے ہیں۔ لیکن تشبیہ اور استعارے میں ماہر الاتیاز کون سے عناصر ہیں اس پر انہوں نے اپنی رائے نہیں دی۔ دونوں کی جڑیں مماثلت یعنی ANALOGY کی تلاش میں پیوست ہیں۔ لیکن جہاں تشبیہ کا بیشتر سروکار تزیین و آرائش سے ہے 'وہاں استعارے کا معانی کی تہوں سے ہوتا ہے۔ استعارہ دراصل تشبیہ کا نچوڑ ہے۔ یہ کیفی کائنات یعنی UNIVERSE OF QUALITY کے تجسس کا ذریعہ بھی ہے 'اور ایک ایسی دنیا کی کھوج بھی جس کی حدود کا پتہ نہیں۔ ارسطو نے کہا ہے کہ استعارے کے استعمال پر قابو اور گرفت شاعر کی فطانت کی اصل پہچان ہے۔ یہ ایک ایسی طلسماتی کلید ہے جس سے اس کے زاویہ نگاہ کی ندرت اور گونا گونی اور انتقال ذہنی کی سرعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کا انحصار ہے حقیقت کے نظام میں ایک طرح کی جبلی اور براہ راست بصیرت پر یا انگریزی شاعر اور نقاد کالرج کے قول کے مطابق بظاہر غیر مماثل اشیاء میں مماثلت کی دریافت اور اس سے ایک پر لطف احساس حیرت کا پیدا ہونا۔ آج کے دور میں استعارے کا رشتہ فلسفے اور ANTHROPOLOGY

جیسے علوم سے ملایا گیا ہے۔ غالب کے ہاں، خصوصاً نسخہ حمیدہ میں استعارے ہی کا نہیں بلکہ استعارے در استعارے کا استعمال بھی ملتا ہے۔ یہ فنی تدبیر غالب نے جگہ جگہ برتی ہے۔ استعارہ در اصل عرفان حقیقت کا ایک موثر وسیلہ ہے اور اس کے پس پشت جو اصول کار فرما ہے۔ اسے ہم PRINCIPLE OF INDIRECTION کا نام دے سکتے ہیں۔

بجنوری کا یہ خیال صحیح ہے کہ غالب کی شاعری میں اشکال کا عنصر پایا جاتا ہے، لیکن اس کی یہ توجیہ کہ اس کا سبب فارسیت کا غلبہ ہے، مضحکہ خیزی بات معلوم ہوتی ہے۔ ان کے ہاں الفاظ کی پیچیدگی سے زیادہ خیال کی پیچیدگی اہم تر عنصر ہے۔ نسخہ حمیدہ کے اشعار میں جو غرابت ہے، وہ اس لئے ہے کہ یہاں الفاظ و تراکیب سے دست و گریبان ہونے میں شاعر کو غیر معمولی کاوش کرنا پڑی ہے۔ جس عنصر کو بجنوری نے غرابت کا نام دیا ہے، وہ دراصل وہ شے ہے جسے زبان کا DISLOCATION کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ ہر بڑے شاعر کو اپنا محاورہ بیان خود ہی وضع کرنا پڑتا ہے۔ وہ مروجہ اور مسلمہ لفظیاتی سانچوں کو رد بھی کرتا ہے اور نئے سانچے تخلیق بھی کرتا ہے، جو ان کی جگہ لے سکیں۔ اگر سوچنے اور محسوس کرنے کے عمل میں انحراف ہے، تو اس کی ترسیل و ابلاغ کے لئے فنی وسائل بھی فراہم کرنا ہوں گے۔ غالب اور اقبال دونوں کے ہاں زبان کے DISLOCATION کی مثالیں کثیر تعداد میں مل جائیں گی۔ غرابت، اشکال اور شعری لہجے کا ٹائٹلوس پن زبان کے نئے سانچوں کی تعمیر و تخلیق کے ذریعے نئے حقائق کے انکشاف و اظہار کی کوشش کے مرادف ہے۔ لفظ ”فارسیت“ ایک طرح کی PEJORATIVE ترکیب ہے، جس پر ایک نوع کے شعوری التزام و انصرام کا گمان گزرتا ہے۔ غالب کے ہاں نئے احساسات اور منفرد تجربات کے اظہار کے لئے سکھ بند الفاظ و تراکیب کے کفایت نہ کرنے پر کلاسیکی زبانوں میں سے فارسی زبان کے سرمائے سے استفادہ ناگزیر تھا۔ ان کے خیال و احساس کے مرکب میں جو دبازت اور پیچیدگی ہے، وہ اس کی متقاضی تھی کہ الفاظ کی تمام ممکنہ توانائیوں کو بحد کمال استعمال میں لایا جائے۔

ان کے ہاں الفاظ کے استعمال کا مقصد محض اظہار نہیں بلکہ انکشاف ہے اور الفاظ خیال کی بیرونی قبا نہیں ہیں بلکہ وہ محبت ہیں جن میں ان کی روح مستور ہے، یعنی الفاظ کا وظیفہ محض عکاسی یا ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقائق کو بے نقاب کرنا اور ہمیں ان کے بطون تک پہنچانا۔

ہیچارے نطق اور مومن زبان کے علاقہ تفاعل کا یہ شعور کہاں سے لاتے۔

بجنوری نے یسنگ کا یہ قول نقل کیا ہے: ”اضام اور اشعار میں ماہہ الاتیاز یہ ہے کہ بت سکون اور اشعار جنبش کا اظہار کرتے ہیں۔ جب حسن سٹ کر چپ چاپ کھڑا ہو جاتا ہے تو مجسم کلاتا ہے اور جب حرکت اور رقص کرنے لگتا ہے تو شعر نام پاتا ہے۔ اجسام صنم سازی اور افعال شاعری کا موضوع ہیں۔“ (ص ۹۹)۔ فنون لطیفہ میں سے شاعری اور مصوری کے مابین فرق کو بجنوری نے اس طرح واضح کیا ہے: ”شعر کا تعلق وقت سے اور تصویر کا تعلق فضا سے ہے۔ تصویر ایک نگاہ میں اپنے مضمون کو ظاہر کر دیتی ہے، شعر وقت کا طالب ہوتا ہے اور کلی کی طرح رفتہ رفتہ اپنے معنی کو بیان کرتا ہے۔ تصویر ایک غائبہ کی یادگار ہے۔ شعر ایک تھلی ہے جس کے پیچھے خیال بچے کی طرح کہیں سے کہیں نکل جاتا ہے (ص ۱۰۳-۱۰۴)۔ یہ الفاظ دیگر مصوری اور شاعری میں یہ فرق ہے کہ مصوری کا اظہار مکانی جہت میں اور شاعری کا زمانی جہت میں ہوتا ہے۔ مصور کی تصویریں منجمد ہوتی ہیں اور شعری پیکر حرکی اور رواں دواں ہوتے ہیں۔ البتہ اس امتیاز پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے شاعری کی تحدید کا پہلو بھی نکل سکتا ہے۔ دراصل شعری پیکر حواس خمسہ کی رعایت اور مناسبت سے مختلف النوع اور کثیرا بہت ہوتے ہیں۔ غالب کے ہاں بظاہر بھری پیکروں کی اور اقبال کے ہاں حرکی پیکروں کی بہتات ملتی ہے۔ لیکن یہ محض تناسب کا معاملہ ہے کوئی قطعی اور مطلق شے نہیں ہے۔ غالب کے ہاں جو حسی تصویریں ہیں ان کا تعلق حس بصارت سے بھی ہے اور حرکت اور تموج سے بھی۔ اسی طرح اقبال کے ہاں حرکی پیکر بھی ہیں اور بھری دلکشی رکھنے والے پیکر بھی۔ یہ کتنا زیادہ صحیح ہو گا کہ غالب اور اقبال دونوں کی شاعری میں ہر طرح کے پیکر

ایک دوسرے کے اندر مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ ایک طرف غالب کی وہ غزل ذہن میں رکھئے، جس کا مطلع ہے:

نشہ ہاشاداب رنگ وساز ہاست طرب

شیشہ سے سروبز جوئے بارنگہ ہے

اور دوسری جانب اقبال کی پوری نظم ساقی نامہ، جسے ہم ایک طرح کی مجسم توانائی

EMBODIED ENERGY کا نام دے سکتے ہیں۔ اور پھر دیکھئے کہ کس طرح بھری

اور صوتی آہنگ اور متضاد پیکر ایک مرکز پر جمع کر دئے گئے ہیں۔ یہ امتزاج، آمیزش اور ادغام

تخلیقی فن کار کے ذہن اور ادراک کی توانائی اور رسائی پر بھی دلالت کرتا ہے اور پڑھنے والے

کو بھی حالت انتظار میں رکھتا ہے۔ اس پورے عمل کو ہم KINESTHETIC

UNIFICATION نامہ عمل کہہ سکتے ہیں۔ جس کی مثالیں تقریباً ہر زبان کے بڑے

شاعروں کے ہاں مل جائیں گی۔

بجنوری کے طریق کار کی محدودیت کا کچھ اندازہ ایک مثال کے ذریعے لگایا جاسکتا

ہے۔ غالب کے اس مشہور شعر پر۔

”چھوڑا مہ نخب کی طرح دست قضا نے

خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا“

بجنوری نے اپنے تبصرے کو صرف اس اظہار حیرت پر تمام کر دیا کہ معلوم نہیں غالب کو

فلکیات کا علم کیسے ہو گیا۔ فلکیات کا غالب کا علم چاہے براہ راست ہو یا مستعار، دیکھنے کی بات

یہ ہے کہ انہوں نے شعری انداز میں اسے کس طرح استعمال کیا ہے۔ یہ شعر غالب کے ہاں

رمز بلغ کی بہت اچھی مثال ہے۔ وہ یقیناً ایک مصنوعی چاند کی تخلیق کی روایت سے بخوبی

واقف تھے اور یہ واقفیت ان کے لاشعور کا ایک حصہ بن چکی تھی۔ اس کی سائنسی صداقت یا

صحت اہم نہیں ہے۔ چونکہ یہ روایت ایک اسطور کا درجہ رکھتی ہے، اس لئے اسے ذہن میں

تازہ کر کے غالب نے قاری کے استعجاب کو ابھارا ہے۔ ایسے ہی عمل کی دو اور مثالیں، جن کا بجنوری نے کوئی ذکر نہیں کیا، ان دو اشعار میں بھی ملتی ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کانغذی ہے چہرہ ہر پیکر تصویر کا

اور

کار کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

غالب کا گوئے سے موازنہ کرتے ہوئے بجنوری کا یہ محاکمہ بہت چچا تلا ہے: گوئے کی نگاہ اشیاء کے خارجی پہلو سے گزر کر داخلی کیفیت تک پہنچتی ہے۔ غالب کی نظر اندرونی کیفیت کے مشاہدے سے بیرونی کائنات کا قیاس کرتی ہے (ص-۷)۔ انہوں نے غالب کی زبان پر گوئے کا جو قول رکھا ہے، اس کا اردو ترجمہ یہ ہو سکتا ہے: ہم دونوں حقیقت کے متلاشی ہیں، تم زندگی کے باہر، میں قلب انسانی میں، اور اس طرح ہم دونوں میں سے ہر ایک اسے پالیتا ہے، اسی رائے کا اعادہ بجنوری نے آگے چل کر پھر کیا ہے، غالب زندگی کی خارجی کیفیات سے اندرونی جذبات کا اندازہ نہیں کرتے، بلکہ اپنے اندرونی جذبات سے خارجی کیفیات کا موازنہ کرتے ہیں۔ اس لئے غالب کے لب ہنسی سے نا آشنا ہیں۔“ (ص-۷۷)۔ آخری جملے کا ربط مقدمات تا قبل سے واضح نہیں ہوتا۔ بلاشبہ اردو اور فارسی کے بہت سے شاعروں کے مماثل غالب کا ذہنی سفر اپنی شاعری میں بیرون سے اندرون کی طرف نہیں، بلکہ اس کے برعکس ہے۔ ان کے لئے خارجی مشاہدات اور مدرکات نسبتاً اتنے اہم نہیں ہیں، جتنی اندرونی حقیقتیں، اس لیے کہ وہ عینیت پسند ہیں۔ ان کے لئے ان کی ذہنی کائنات ایک بڑی حقیقت

ہے اور اسی کی روشنی میں وہ خارجی مظاہر اور وقوعات حقیقت یعنی EVENTS OF

REALITY کا مطالعہ کرتے اور ان پر محاکمہ کرتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری

معلوم ہوتا ہے کہ گوئے اور غالب کے مابین یہ فرق اختصاصی نوعیت نہیں رکھتا، بلکہ یہ مغرب اور مشرق کے مزاج کا عمومی فرق ہے۔ خندہ کے سلسلے میں بجنوری نے غالب کی ایک غزل کے پیش نظر جس کا مطلع ہے:

عرض ناز شوخی دندان برائے خندہ ہے

دعویٰ جمعیت احباب بجائے خندہ ہے

کسی قدر تفصیل کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ اور اس ضمن میں کانٹ، اپنر، لپس، میزڈتھ اور برگسان وغیرہ کے نظریات کا جائزہ لیا ہے۔ انہی کے دو بنیادی محرکات ہیں، اول حقیقت اور اس کی ظاہری شکلوں کے درمیان عدم موافقت یا عدم توافقی کا احساس اور دوسرے زندگی کی حرکت کے خلاف ایک طرح کی میکا بنکیت کے در آنے کا وجدانی شعور۔ غالب ہنسوڑ نہیں ہیں، ان کے ہاں خندہ بے محابا نہیں خندہ زیر لبی کی لطیف اور پراہتزاز موجیں ملتی ہیں، لیکن ان کے احساس مزاح کی آئینہ دازی اور عکاسی ان کے خطوط میں زیادہ نظر آتی ہے، ان کی شاعری میں بہت کم شاعری میں اس کے برعکس طنز یعنی IRONY کی کارفرمائی ملتی ہے، لیکن طنز، تضحیک یا جھلاہٹ کے مفہوم میں نہیں، بلکہ اپنے گہرے تنقیدی مفہوم میں یعنی اس لحاظ سے کہ غالب تجربے کے متضاد پہلوؤں کو اپنے ادراک کی گرفت میں لانے کی ہمیشہ از ہمیشہ صلاحیت رکھتے ہیں۔

بجنوری نے غالب کی چھ غزلیں، جن کے مطلعے بالترتیب یہ ہیں:

ابن مریم ہوا کرے کوئی

میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

پھر اس انداز سے بہار آئی

کہ ہوئے مہومہ تماشا

کوئی امید پر نہیں آئی

کوئی صورت نظر نہیں آتی
 دل ٹاواں تجھے ہوا کیا ہے
 آخر اس درد کی دوا کیا ہے
 عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سی
 میری وحشت تری شہرت ہی سی
 کوئی دن مگر زندگانی اور ہے
 اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

ایسی دی ہیں جن کے متعلق انہوں نے کہا ہے کہ یہ سہل ممتنع کی مثالیں ہیں یعنی ان میں ایک طرح کی شفافیت یا TRANSPARENCY پائی جاتی ہے۔ یہ ان غزلوں سے یکسر مختلف ہیں جن میں تجربہ ابھی گھٹک ہے اور اس کے اظہار میں ذہنی کشاکش اور عکاس نمایاں ہے یا جن میں بہ الفاظ دیگر خیال اور تجربہ وسیلہ اظہار پر حاوی ہے اور جن کے مفہوم کو گرفت میں لانے کے لئے خاصی ریاضت ذہنی درکار ہوتی ہے۔ نسخہ حمید یہ میں مشتمل بیشتر غزلیں ایسی ہی ہیں۔ لیکن جن غزلوں کو بجنوری نے اقتباساً پیش کیا ہے ان کا امتیاز محض سادگی نہیں ہے بلکہ طرغلی اور ثمر رسیدگی ہے۔ ان میں جن رویوں کا انعکاس ملتا ہے یا جن فنی محرکات کو ان میں کام میں لایا گیا ہے ان سے بجنوری نے کلیتہً "تغافل برتا ہے۔

بجنوری نے جگہ جگہ غالب کا موازنہ ایسے مصوروں اور سنگتراشوں جیسے روجنز، رائیل، اور مائیکل انجیلو اور ایسے شاعروں جیسے گوئٹے ہائی نے ملارے، ریمو، بودی لیر، ٹیکسیر اور ورڈزور تھ سے کیا ہے۔ ان موازنوں یا مماثلتوں کی نشاندہی سے ان کی وسعت مطالعہ اور خوش ذوقی کا پتہ ضرور چلتا ہے۔ مگر یہ طریق کار کچھ بہت زیادہ موزونیت کا حامل نظر نہیں آتا۔ وسیلہ فن کا لحاظ ہر طرح کے موازنے کے دوران ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ غالب ایک غنائی شاعر ہیں جو ردیف اور قافیہ کی پابندی کے التزام کے ساتھ لکھتے ہیں۔ وہ ڈرامائی یا

ایک شاعر نہیں ہیں۔ غالباً لطف بیان کے لئے بجنوری نے ایک جگہ لکھا ہے: میر حسن دہلوی کی طرح اطالوی شاعر ARIOSTO نے اپنے دیوان میں عجیب گلکار آئینہ ہند، منور اور پر عشرت محلات تعمیر کئے ہیں اور آگے چل کر کہتے ہیں: لیکن مرزا غالب کے الفاظ لعل و جواہر سے بھی گراں ہیں۔ (ص ۸۸) اول تو ARIOSTO جیسے ایک شاعر کو محدود دیکھانے پر بیانیہ شاعری کے مثنوی نگار میر حسن سے ٹکرائے کا کیا محل تھا اور پھر غالب کے الفاظ کو لعل و جواہر کی نسبت گراں تر قرار دینے سے کون سی تنقیدی عادت کا پورا کرنا مقصود تھا۔ یہ بھید کسی طرح نہیں کھلتا اور سر یہ مری رہتا ہے۔ اسی طرح یہ کہنا کہ جو شعراء قدرت کے ترجمان ہیں، ان میں سے اکثر سہی اور ورڈزور تھ کی طرح قدرت سے تماشائے بہار و خزاں، باغ و راغ کسار و آبشار مراد لیتے ہیں (ص ۳۳)۔ سہی کے بارے میں صحیح ہو یا نہ ہو، ورڈزور تھ کے بارے میں یقیناً غلط ہے اور اس کی شاعری سے بہت ہی سطحی واقفیت بلکہ کلیتہً عدم واقفیت کی غمازی کرتا ہے۔ یہ بات چاہئے جتنی حیرت انگیز معلوم ہو لیکن راقم الحروف کو یہ کہنے میں ذرا ہلکا نہیں کہ ورڈزور تھ کی شاعری متاعِ فطرت کی تصویر کشی سے متعلق نہیں ہے۔ اس نے اپنی معروف نظم THE EXCURSION میں خود ہی کہا ہے کہ اس کا بیشتر سروکار بہ حیثیت شاعر خارجی اشیاء اور ذہن انسانی کے باہمی تعامل اور رد و عمل سے ہے۔ اس نے چشمِ باطن یعنی INWARD EYE پر بھی نور دیا ہے اور اپنے متصوفاۃ تجربات کی کیفیت پر بھی۔ بہ الفاظ دیگر معروضی اشیاء چشمِ باطن کے وسیلے سے گذر کر ایک نئی حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ یہی اس کی شاعری کا مرکزی موضوع ہے۔ اس کے ہاں وسیلہٴ ادراک یعنی MODE OF PERCEPTION اہم ترین حقیقت ہے اور وہ باطنی تجربات جو اسے حواس کی دنیا سے ملوراء لے جاتے ہیں اور زندگی کی تلخیوں، محرومیوں اور ناکامیوں کو ایک نوع کا ارتقا بخشتے ہیں۔ بجنوری نے جو کچھ لکھا ہے، اس کا اطلاق ورڈزور تھ کی شاعری پر نہیں، البتہ مثنوی سن کی شاعری پر کیا جاسکتا ہے۔ غالب کے ایک

معروف شعر:

گر نہ اندوہ شبِ فرقت بیان ہو جائے گا

بے تکلف داغِ مہِ مردہاں ہو جائے گا

اور ورڈزور تھ کی معروف نظم ”لوئی“ میں سے ان دو سطور

O MERCY ! TO MY SELF I CRIED, IF LUCY SHOULD BE DEAD!

کو چاند کا شعری پیکر مشترک ہونے کی بناء پر مماثل قرار دیا ہے۔ لیکن اس امر کو پیش نظر نہیں

رکھا کہ جہاں ایک طرف غالب کا شعر سرتا سر اندرونی ذاتی تجربے کی تشدید میں ڈوبا ہوا ہے،

وہاں ورڈزور تھ کی سطور میں ذاتی جذبے کو ایک معروضی عمل سے گزارا گیا ہے۔ اول الذکر

کا تعلق ماضی اور حال دونوں سے ہے، موخر الذکر صرف مستقبل کے دوسوے سے منسلک ہے

اور دونوں ایک دوسرے سے ہمراہ دور ہیں۔ اسی طرح جرمن شاعر الفریڈام برٹ

(۱۸۷۲-۱۹۳۵) کی ایک نظم DA MOND UND SONNE

کے چار مصرعے جن کا انگریزی ترجمہ یہ ہو سکتا ہے:

SINCE MOON AND SUN ARE FOR YOU

ETERNALLY COLD

AND FOR YOU THE FIRMAMENT IS ETERNALLY OLD

AND SINCE YOUR MOVEMENT IS TORN IN

THE DARKNESS

LISTEN TO MY SONG

دینے کے بعد غالب کا یہ شعر دیا گیا ہے:

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام

مہر گردوں ہے چراغِ رہگار بادیاں

ہیں اور سکندر کی آخری منزل سے بھی آگے نکل گئے ہیں۔ لیکن مرزا صحیح سلامت خضر کی طرح واپس آگئے ہیں اور وہ غریب ہمیشہ کے لئے وہیں رہ گیا ہے۔“ (ص-۵۱) معلوم نہیں اس قسم کے موازنے سے بجنوری کی نیت کیا تھی۔ سوائے اس کے کہ مام برٹ کی چند سطور ان کے ذہن میں محفوظ تھیں اور اپنے حافظے کے استحضار کی نمائش کا ایک موقع ان کے ہاتھ آگیا تھا۔

اسی طرح بجنوری کا یہ کہنا کہ ٹیکسپیر کے ہاں جذبات انسانی کے جو مرقعے ہیں وہ گویا بالکل زندگی کے مماثل ہوتے ہیں۔ لیکن حقیقت سے رنگین ہیں اور یہی رنگ ہے جو ٹیکسپیر کے کلام کو لافانی بناتا ہے (۹۷-۹۸) تو صحیح ہے لیکن پھر اس پر یہ اضافہ کرنا کہ مرزا کی مصوری ٹیکسپیر کی مصوری جیسی سراسر مبالغہ آمیز ہے۔ ٹیکسپیر ایک کائناتی بصیرت رکھنے والا ڈرامائی شاعر ہے اور غالب ایک عجمیہ ادراک رکھنے والا غنائی شاعر۔ غالب کی اہمیت اور عظمت اپنی جگہ مسلم اور اس نے بھی انسانی صورت حال کو مختلف زاویوں سے دیکھا اور دکھایا ہے لیکن اول الذکر کی شعری کائنات حیرت انگیز طور پر وسیع اور متنوع ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے طرح طرح کے دلکش کردار تخلیق کر کے ان کے ذریعے انسانی فطرت کے ان گنت پہلوؤں کو بے نقاب کیا ہے اور اس معاملے میں جس دقت نظر ہمراہی اور گیرائی اور پرہیزگار بصیرت کا ثبوت دیا ہے اس کی مثال کہیں اور تلاش کرنا فعل عہد ہوگا۔ کرداروں اور ان مواقع کی جن میں وہ رکھے گئے ہیں، جو ندرت گونا گونی اور کثیر الخاصی ہمیں اس کے ہاں ملتی ہے، وہ دنیا کے کسی دوسرے شاعر، ناول نگار یا ڈرامہ نگار کے حصے میں آج تک نہیں آئی۔ حتیٰ کہ ڈرامے کی وہ فنی تدبیریں اور روایتیں بھی، جو آج کے دور سے مختص سمجھی جاتی ہیں۔ ان کی اولین جھلکیاں بھی ایک مبہم شکل میں ہمیں ٹیکسپیر کے ڈراموں میں ملتی ہیں۔

بجنوری کا یہ خیال صحیح ہے کہ گو ایک حد تک غالب کے ہاں بھی ہمیں کہیں کہیں فطرت کے حسن و زیبائی کے بعض آثار اور نقوش نظر پڑتے ہیں، لیکن ان کی اصل دلچسپی کلی کوجوں کے ہنگاموں اور اس زندگی کی ہماہمی سے ہے، جو ہمارے اپنے گرد و پیش ہر لمحہ رواں دواں اور تبدیلی اور ارتقاء کی زد پر رہتی ہے۔ یا انہی کے الفاظ میں ان مقامات سے جہاں زندگی شعاع منشر کی طرح ہفت رنگ جلوہ گر ہے (ص-۳۳)۔ اس سلسلے میں یہ قیاس بھی اہم ہے کہ بجنوری نے اس کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا کہ غالب اور اقبال کے مابین جو عنصر مابہ الامتیاز ہے وہ یہ کہ جہاں غالب ہمہ تن زندگی کے ہنگاموں اور اس کی دام و گیر میں منہمک اور ڈولاں نظر آتے ہیں اور اس زندگی کے سوز و ساز اور درد و داغ کی بڑی دلکش اور جاذب نظر تصویریں ان کے ہاں ملتی ہیں اور ہر صورت حال سے مطابقت رکھنے والے اشعار بھی کافی تعداد میں ان کے ہاں دستیاب ہیں، وہاں اقبال کے ہاں ایک اہم رجحان مارواہیت یعنی TRANSCENDENCE کی طرف کشش کا پایا جاتا ہے۔ یہ کہنا درست ہے کہ غالب کی دلچسپی انسانی زندگی کی صورت حال یعنی HUMAN ESTATE سے بہت گہری ہے اور ان کے ہاں ہر موقع اور کیفیت کی نمائندگی کرنے والے اشعار مل جاتے ہیں۔ اسی طرح ٹیکسپیر کے ہاں بھی انسانی صورت حال اور انسانی کیفیات کے قائل کا کوئی رنگ اور نقش ایسا نہیں ہے، جسے اس کے موقلم نے چھو کر لانا دل نہ بتادیا ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ ایک ڈرامائی شاعر ہے اور زندگی کی شعری تجسیم کے لئے جو پیکر اس نے تراشے ہیں، ان میں بھرپور معروضیت بھی ہے اور آفاقیت بھی۔ لیکن اس کے لئے طرہ امتیاز یہ ہے کہ اس کے ہاں ارضیاتی حقیقت یعنی MUNDANE REALITY اور مابعد الطبیعیاتی حقیقت یعنی METAPHYSICAL REALITY دونوں کی سطحیں بیک وقت ملتی ہیں اور ہم وقت اور ابدیت کا عرفان وجدان کے ایک ہی لمحے میں کر سکتے ہیں۔ خاتمہ کلام کے طور پر بجنوری نے غالب کی ایک پوری غزل اقتباساً دی ہے، جس کا مطلع یہ ہے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے

جوش قصبہ سے بزم چراغاں کئے ہوئے

یہاں انہوں نے الگ الگ اشعار کی اپنے مفرد انداز نگارش میں تشریح اور تعبیر تو کردی ہے لیکن جس تجربے نے اس غزل کے لئے مواد فراہم کیا ہے، اسے انہوں نے واضح کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اور نہ یہ بتانے سے سروکار رکھا کہ شاعری کی گہروں کو کھولنے میں CONTEXTUALISM کے اصول کی کیا اہمیت ہے یا بہ الفاظ دیگر جو مجموعی فضا آفرینی اس غزل میں نظر آتی ہے، اس سے غالب کے ذہن اور مزاج کو سمجھنے میں کہاں تک مدد ملتی ہے۔ یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ یہاں پیکر نگاری کا احساس ماضی کے واسطے سے یعنی RETROSPECT میں ہوتا ہے۔

بجنوری غالب کے پر جوش حسین شناس اور شیدا کی ہیں۔ اور وہ بلاشبہ ایک صاحب طرز انشاء پرداز بھی ہیں۔ لیکن انشاء پردازی اور ادبی تنقید دو مختلف قسم کے اعمال ہیں۔ انشاء پرداز اپنی تخلیقی لہر کے سہارے فضاؤں میں پرواز کرتا چلا جاتا ہے اور بیشتر اسے ان مسائل کی جستجو سے سروکار نہیں ہوتا، جو ادبی تنقید کے دوران ادبی کارنامے میں سے ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ بجنوری کی تنقید میں رنگ و روغن، صلابت، ٹھنکی اور دلاویزی ہے جو نظر کو بھی خیرہ کرتی ہے اور تخیل کی جولانی کو بھی سامنے لاتی ہے۔ لیکن ادبی تنقید کا انحصار ان مسائل کے ادراک پر ہے، جو ادبی کارنامے میں نہ نشین ہوتے ہیں۔ بجنوری نے شروع ہی میں یہ بات بہت صحیح کہی ہے کہ شاعری اور ادب کا قواعد زبان سے بہ حیثیت قواعد زبان کے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعری فوق المنطق یعنی TRANSLOGICAL بھی ہوتی ہے اور قواعد زبان سے ماوراء یعنی METAGRAMMATICAL بھی۔ غالب کے سلسلے میں بجنوری نے فلسفے کا لفظ جگہ جگہ اور بلا ضرورت استعمال کیا ہے۔ غالب ایک مفکرانہ ذہن اور مزاج ضرور رکھتے ہیں لیکن مجرد فلسفے کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بہ الفاظ دیگر مجرد فکر شعری کائنات کے اندر مد رکات، ایقانات اور تشدید کے ایک سلسلے میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ بجنوری نے یہ بات تو ایک حد تک صحیح کہی ہے کہ مرزا غالب کے لئے شاعری موسیقی

اور موسیقی شاعری ہے (ص-۴) لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ مرزا غالب کا بیشتر موضوع کلام قلفہ ہے۔ (ص-۸) تو یہ محاکمہ یکسر غلط معلوم ہوتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے ایک بے

حد قابل قدر مضمون SHAKESPERE AND THE STOICISM OF SENECA

میں کہا ہے کہ فی الاصل 'نہ ٹیکسیسیر نے اور نہ دانٹے نے کوئی فکر و تامل نہیں کیا کہ یہ ان کا کام ہی نہیں تھا۔۔۔ اول الذکر کا سروکار اس امر سے تھا کہ وہ اپنے زمانے کی فکر پر مبنی اپنے ذہن کی زیادہ سے زیادہ تشدید کا اظہار کرے (۳۷-۳۶)۔ اسی طرح بجنوری کے دو اور بیانات بھی "غالب اور گوئے دونوں کی ہستی انسانی تصور کی آخری حدود کا پتہ دیتی ہے" شاعری کا دونوں پر خاتمہ ہو گیا ہے۔ (ص-۲) اور یہ کہ فصاحت کی یہ کیفیت ہے گویا دریائے لطافت رواں ہے (ص-۲)۔ تنقیدی اعتبار سے وزن نہیں رکھتے۔ شعری اظہار کی بحث کے سلسلے میں پرانی تنقید میں روح القدس بہ معنی فیضان کا لفظ اکثر استعمال کیا جاتا تھا، اور بجنوری نے بھی اسے استعمال کیا ہے لیکن اب یہ اصطلاح از کار رفتہ ہو چکی ہے۔ شعور اور لاشعور کے اعمال میں ایک نسبت باہمی ضرور ہے صرف شعوری عمل جسے ترصیع یعنی ARTIFICE کا مفہوم محیط ہے، کفایت نہیں کرتا، جب تک کہ تجربے کا محرک پوری شخصیت کا جزو نہ بن جائے۔ ترصیع کا عمل شعوری سطح پر ہوتا ہے، لیکن شعری تخلیق کے سرچشمے جبلی، متفکرانہ اور ماقبل منطق ہوتے ہیں۔ جب شعر تخلیق کی کارگاہ سے نکل کر منصفہ شہود پر آتا ہے تو وہ گویا شعوری اور لاشعوری اعمال کے امتزاج باہمی سے گذر چکا ہوتا ہے۔ بجنوری زیادہ تر صرف ایک طرح کے جمالیاتی امتزاج کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور شعری کائنات میں خیالات و مدركات اور حسی ارتعاشات کے تفاعل اور سیاق و سباق سے کوئی تعلق نہیں رکھنا چاہئے۔ ان کے زمانے میں شعروادب کی تفہیم و تعبیر کے وہ سارے مسائل سامنے نہیں آئے تھے، جو اب ہمارے علم اور تجربے کا حصہ بن چکے ہیں۔ وہ کوئی باضابطہ اور تربیت یافتہ نقاد نہیں تھے۔ انہوں نے صرف اپنے وجدانی ذوق کو اپنا رہنما بنایا ہے۔ غالب پر ان کے محاکمے دلچسپ بھی ہیں اور ایک عجوبہ بھی۔

غالب کی جستجوئے حقیقت

غالب کی شاعری صرف عشق کی یا عشقیہ واردات کی شاعری نہیں ہے۔ یہ جدید ذہن اور حسیّت کی شاعری بھی ہے۔ نہ صرف اس لحاظ سے کہ اس میں تشکیک، عدم، تلیقن اور غیر متعین حقیقت سے سروکار کے عناصر ملتے ہیں اور اس میں وہ فنی تدابیر بھی مستعمل ہوئی ہیں۔ جو آج کے دور کی شاعری سے مختص ہیں۔ جیسے طنز ”نکتہ سخی“ استبعاد یعنی PARADOX اور استفسار اور استفہام کالب و لہجہ بلکہ اس لئے بھی کہ اس میں ایک طرح کی تفتیش اور جستجو کے محرکات پائے جاتے ہیں۔ اجمالی لیکن کسی قدر حتمی طور پر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس میں غالب کا سروکار GIVEN سے نہیں بلکہ POSSIBLE سے بھی ہے۔ ان کی توجہ نہ صرف اس پر ہے جو نظروں کے سامنے عیاں ہے۔ متعین ہے اور تسلیم شدہ ہے۔ بلکہ اس پر بھی کچھ کم نہیں ہے جو نظروں سے پوشیدہ لیکن حیطہ امکان میں ہے اور تجسس کے دائرے کو اکساتا ہے۔ ایک معروف غزل کا یہ مصرع ذہن کے دروازے پر دستک دیتا اور ہمیں ٹوکتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ پردہ چھوڑا ہے وہ اس لئے کہ اٹھائے نہ بنے۔ اس پردے کو اٹھانے ہی پر ان کی ساری شعری کاوش کا دارومدار ہے۔ جدید فلسفیانہ اصطلاح میں حقیقت یعنی EXISTENCE اور وجود اصلی یعنی EXISTENZ کے مابین امتیاز روا رکھا گیا ہے۔

غالب کی شاعری کا رخ ایک حد تک موخر الذکر کی طرف بھی ہے۔ ان کی افتاد طبع میں انانیت اور ادعا پسندی کو خاصا دخل ہے۔ اور اسی لئے وہ موجود حقیقت کو چیلنج کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ ایک معروف غزل کے یہ افتتاحیہ اشعار ہمیں چونکاتے اور دعوت فکر دیتے ہیں۔

باز پچھ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اور نگ سلیمان مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیاء مرے آگے

ان اشعار پر یہ کہہ کر رائے زنی کی گئی ہے کہ یہاں غالب کی خود اعتمادی ہی نہیں بلکہ ان کے تربیت یافتہ ایفو کی بلند آہنگی اور اس کے طمطراق کا انعکاس واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ اس کا ایک شاخصانہ محتاط معتدل اور مدہم طریقے پر اور داخلیت کا انداز لئے ہوئے سوالیہ نشان قائم کرنے میں دلکش طور پر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

اور مظاہر یعنی FORMS کی کائنات کے سلسلے میں تحسین شناسی کا جذبہ اس طرح
بروئے کار نظر آتا ہے۔

دیکھو اے ساکنان خطہ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی

کہ زمیں ہو گئی ہے سرتاسر
ردکش سطح چرخ مینائی

سبزہ کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی

سبزہ و گل کو دیکھنے کے لئے
چشم زمرس کو دی ہے مینائی

ان دونوں طرح کے اقتباسات کو ذہن میں رکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ ایک طرف
مشاہدے کی اکائیوں کو جمع کر دیا گیا ہے اور ان سے پیدا شدہ احساس حیرت و استعجاب کو بھی۔
اور دوسری جانب ان کی کچھ دریافت کرنے اور ان کی اعماق میں اترنے کی پیہم جستجو کا بھی
اظہار بالواسطہ طور پر موجود ہے۔ اسی جستجو سے منسلک اور ملحق خوف کا وہ تصور بھی ہے۔ جو
قطعی طور پر ایک غیر محض شے ہے۔ چنانچہ ایک دوسری جگہ غالب نے کہا ہے:

باغ پاکر خفتانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایہ شاخ گل افنی نظر آتا ہے مجھے

جو ہر تنگ بہ سر چمن دیگر معلوم
آئینہ خانہ میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

ڈرانے کا یہ داعیہ اصطلاحی زبان میں DREAD ہے۔ آئینہ خانہ غالب کی شاعری

کے پورے سیاق و سباق میں ایک ایج ہے۔ پر اسرار حقیقت یا وجود کا 'خوف' کا تعلق یہ کہنے کی ضرورت نہیں، براہ راست طور پر ماورائیت کے تصور سے ہے۔ اس میں جسمانی عدم تحفظ کے احساس کا کوئی شائبہ نہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ غالب کی شاعری کا مرکز و محور اور متہائے آخری جستجوئے حقیقت کا محرک ہے تو شاید یہ قیاس کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔ اس شاعری کو محض سیاسی اور سماجی حالات کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا اور پرکھنا زیادہ معنی خیز نہیں ہو سکتا، سوائے اس کے کہ ہم یہ مان کر چلیں کہ وہ اس معاشرتی صورت حال کی پیچیدگیوں سے لا تعلق اور غیر اثر پذیر نہیں رہ سکتے تھے جو ان کے گرد و پیش موجود تھی۔ ۱۸۵۷ء کی رستاخیز میں مسلمان قوم جس قلمزم خونین سے گزری تھی۔ وہ غالب کو یہ احساس دلا رہا تھا کہ یہ کائنات عنقریب ایک خرابے میں تبدیل ہوا چاہتی ہے۔ یہ مرتعش احساس اس شعر میں صاف جھلکتا ہے۔

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

وہ بے محابا طور پر یہ دیکھ رہے تھے کہ کس طرح دو متضاد اور متباہن رنگ و روپ رکھنے والی تہذیبیں بالمقابل کھڑی ہیں۔ یعنی ایک وہ مغلیہ تہذیب جو اپنی زندگی کے دن پورے کرچکی تھی اور انتشار و اضمحلال کے دہانے تک پہنچ گئی تھی اور جس کی پوری اساس ہی کھوکھلی ہو گئی تھی۔ اور دوسری وہ جو سائنس اور ٹیکنالوجی اور انسان دوستی یعنی HUMANISM کے ایک خاص تصور کے بل بوتے پر اور نئے مراکز فکر سے مستیر ہونے اور نئے آداب و اطوار زیت کے سارے اپنے آپ کو منوار ہی تھی۔ غالب وجدانی اور جبلی طور پر یہ احساس رکھتے تھے کہ بالا آخر فتح اسی کی ہوگی اور پلڑا اسی کا جھکے گا جس میں اقبال کے الفاظ میں افکار تازہ کی نمود ہوگی اور انہیں جذب کرنے کی بھرپور صلاحیت۔ وہ اتنے ذی ہوش اور دور بین بھی تھے کہ وہ ان نئی اقدار زندگی کی مناسبت یعنی RELEVANCE اور

موزونیت یعنی ADEQUACY کو تسلیم کرنے اور خوش آمدید کہنے کے لئے اپنے آپ کو آمادہ اور مستعد پاتے تھے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو یہ جتنا بھی ضروری ہے کہ ان کے اندرون میں جو تخلیقی فن کار اور عبقری چھپا ہوا تھا۔ اس کے پیش نظر از اول تا آخر انسان کی سائیکی رہی اور اس کی حقیقت مطلق سے ربط و تعلق کی نوعیت۔ اسی اپنی کھوج اور جستجو کے دوران ایک طرف وہ انسان کی ممکنہ قوتوں پر بھروسہ کرتے ہیں اور دوسری طرف حقیقت کا ایک جدلیاتی تصور رکھتے ہیں یعنی موجود کی قلب ماہیت ان کی تنگ و تاز اور مساعی کا نشانہ ہے جس کی یہ میں یقین مستتر ہے کہ حقیقت کوئی گڑی ہوئی یعنی INFIXED شے نہیں ہے۔ بلکہ عمل اور رد عمل کے قانون کی پابند ہے۔ بہ الفاظ دیگر مشرق و مغرب کے تصادم باہمی سے کیفی اعتبار سے کوئی نہ کوئی بہتر صورت ابھر کر سامنے آسکتی ہے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ تخیل کی آنکھ یا روحانی وسیلہ یا صیغہ ادراک کو مشاہدہ محض پر تفوق اور برتری حاصل ہے۔

ایک غزل میں جس پر خود کلامی کا غلاف چڑھا ہوا ہے اور جس کا مطلع ہے۔

عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا
یہ دو اشعار قابل غور ہیں۔

بروئے شش جت در آئینہ باز ہے
یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا
وا کروئے ہیں شوق نے بد نقاب حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا
یہاں شش جت سے مراد وہ محیط حقیقت ہے جیسے آپ

CIRCUMAMBIENT REALITY کا نام دے سکتے ہیں۔ اور آئینہ سے مراد

آئینہ نہیں بلکہ بالقصد آئینہ بردار ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں حسن سے مراد حسن مطلق یا حسن اولیٰ ہے اور نگاہ سے مراد وہ وسیلہ ادراک ہے جس کا تعلق محض حواس خمسہ سے ہے اور جسے روحانی ادراک یعنی SPIRITUAL PERCEPTION کا تضاد کہہ لیجئے۔ اور ناقص و کامل کے درمیان امتیاز روحانی ادراک کے دستیاب ہونے یا نہ ہونے پر ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عرفان حقیقت کا انحصار وسیلہ ادراک پر بھی ہے اور جستجو کے تسلسل پر بھی۔ حقیقت سے ہم شاید براہ راست اور یکبارگی آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں کر سکتے۔ نہ یہ اپنی معنویت کو ششہ برق کی مثل ہم پر منکشف کر سکتی ہے۔ یہ وہی حقیقت ہے جس کے بارے میں غالب نے کہا ہے: جس کے جلوے سے زمیں تا آسمان سرشار ہے۔ اور جس کے انکشاف کے لئے شوخی اندیشہ، یا جوہر اندیشہ کا واسطہ ڈھونڈنا ناگزیر ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شوخی اندیشہ بھی منزل بہ منزل ہی جاہد پیکاری کرتی ہے۔ یعنی حقیقت کی گرہیں کھولنے کے لئے ایک مدت درکار ہے۔ روحانی ادراک کے وسیلے سے متضادات کو قبول کرنا اور انہیں وحدت میں سموننا یا مدغم کرنا کا وسخت جانی کا مطالبہ کرتا ہے۔ بلاشبہ غالب نے تصوف کی مروجہ اصطلاحات بھی استعمال کی ہیں مثلاً قطرہ اور دریا وغیرہ اور یہ بھی کہا ہے۔ ”عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا“ اور اسی طرح ساز اناجر کی ترکیب بھی بڑی اہم اور پر معنی ہے۔ لیکن بہت سے مقامات پر ان کی فکر جدید فکر سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ اسی طرح دشت، صحرا اور ذرہ بھی جو ان دونوں سے منسلک ہے۔ یہ سب مکانی امیج غالب کی شاعری میں جاذب نظر ہیں اور شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب سمجھے جائیں کہ اقبال کے برعکس، جن کے ہاں زمینی پیکر بہتات اور تواتر کے ساتھ آئے ہیں۔ غالب کی شاعری میں بالعموم اور زیادہ تر مکانی پیکر ایک مابہ الامتیازی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ امر بھی قابل تامل ہے کہ غالب کے ہاں فرہاد ہمیشہ اور کوزہ کن اکثر استعمال میں لائے گئے ہیں۔ ان محاکات کو انہوں نے اپنی غرض و غایت کے حصول کے لئے برتا ہے۔ یعنی نہ صرف حقیقت

کی جستجو اور تفہیم کے لئے بلکہ اسے انسانی ذہن و ظرف اور حسیت کے مطابق ڈھالنے اور اس سے نبرہ آزما ہونے کے لئے ایک ڈھنگ کے طور پر۔ اب اس سلسلے میں غالب کے یہ تین شعر دیکھئے۔

صد جلوہ روبرو ہے جو مرگاں اٹھائے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائے
یعنی بہ حسب گردش بیانہ صفات
عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہئے
ہستی کے مت فریب میں آجائو اسد
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے
پہلے شعر کے پہلے مصرعے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ حقیقت کی تجلیاں یعنی
EPIPVANIES ہر طرف بکھری پڑی ہیں۔ دید سے مراد حواس خمسہ کی بخشی ہوئی
بصیرت ہے جو ان تجلیوں کو گرفت میں لانے کے لئے کافی نہیں۔ لہذا ان پر تکیہ کرنا فعل
عہث ہے اور سودمند ثابت نہیں ہو سکتا۔ دوسرے شعر میں ذات اور صفات کے باہمی تعلق
کے ناظر میں کہا گیا ہے کہ صفات کے توسط ہی سے ذات تک رسائی ممکن ہے۔ بہ الفاظ دیگر
مست مئے ذات ہونا لابدی اور اولین فریضہ حیات ہے اور یہ صفات سے سروکار رکھنے ہی کی
بدولت ممکن الحصول ہے۔ یعنی ذات کو صفات سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے کہ وہ باہم لازم
و ملزوم ہیں۔ تیسرے شعر میں ان دو اشعار کے برعکس یہ ادعا ملتا ہے کہ ہستی اور اس کا ظہور
در اصل خیال ہی کی معجز نمایاں ہیں۔ غالب کے لئے خیال اولین یعنی PRIMARY ہے
اور وجود کا درجہ اس کے بعد آتا ہے۔ ان کی شاعری میں مشاہدے کی احساسیت، قلیعت اور
حلاوت و دلکشی تو قدم قدم پر ملتی ہی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی وہ حقیقت سے عمدہ برآ ہونے
کے لئے خیال کی لطافت اور پیچیدگی سے بھی دامن بچا کر نہیں نکل سکتے کہ یہ ان کے لئے

اولین مفروضہ ہے۔ برطانوی شاعر ولیم بلیک کی طرح ان کے ہاں بھی تصور یا خیال اور تخیل کم و بیش ہم معنی اصطلاحات کے طور پر آئے ہیں۔

غالب کے ہاں جستجوئے حقیقت کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ یہ پہلے سے تشکیل دادہ اور مرتب شدہ منظر نہیں ہے بلکہ یہ متضادات یعنی OPPOSITES کے بالقابل رکھے جانے سے ابھرتی اور وجود میں آتی ہے۔ خیر و شر، حسن اور بد صورتی، خیال اور جذبہ، گردش اور جمود، صعود اور هبوط، روشنی اور تاریکی یہ سب جوڑے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے اور ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے خود ہی کہا ہے اور بڑے ہی واشگاف انداز میں کہا ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

جب تضادات کے یہ جوڑے ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور مثبت اور منفی قوتیں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار آتی ہیں تب اس ٹکراؤ اور آویزش سے نئی صورتیں یعنی FORMS جنم لیتی ہیں۔ یہ عمل عرصہ ہستی پر برابر جاری رہتا ہے۔ مدت گزری کہ فکر تاریخ انسانی کے اولین دور میں افلاطون نے احوال ثابتہ کا تصور پیش کیا تھا۔ سائنس کی ترقیوں نے بعد میں اور خود فلسفیانہ افکار کے ارتقاء نے اسے باطل قرار دے دیا۔ نہ صرف علم فلکیات نے پرانے مفروضات کو مسترد کر دیا اور طبعی کائنات میں گردش اور رفتار کے نظریے از سر نو مدون کئے جانے لگے بلکہ ہمارے گرد و پیش کی کائنات میں معاشرتی سطح پر بھی انسانی جہد و سعی کے تناظر میں اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ اس میں کوئی نقطہ انجماد نہیں ہے۔ یہ بھی تسلیم کیا جانے لگا کہ روشنی کی رفتار کے ساتھ ہی جو اپنی جگہ حد درجہ محیر العقول ہے تو اتراور تسلسل بھی اہم اجزائے کارگاہ ہستی ہیں۔ اس میں انسانی عزم و ارادہ ہی نہیں بلکہ پوری جذبی زندگی بھی شامل ہے۔

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
 پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے
 ”ہے“ اور نہیں“ جیسے مفرد الفاظ بھی غالب کے ہاں بڑی کلیدی معنویت رکھتے ہیں۔
 ان کا غشا صرف حقیقت اور التباس کے درمیان امتیاز کو ظاہر کرنا نہیں ہے۔ بلکہ ”ہے“ اور
 نہیں“ ہی کی کشش سے ہستی کا پورا ہیوٹی تیار ہوتا ہے اور کاروان زیست آگے بڑھتا رہتا
 ہے۔ یہ الفاظ دیگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ”ہے“ اور نہیں“ BECOMING ہی کے عمل کا
 حصہ ہیں۔ انسانی عزم و ارادہ بھی اہم محرکات ہیں لیکن جو عناصر ان کے اظہار میں مزاحمت
 پیدا کرتے ہیں۔ وہ بھی غیر اہم نہیں ہیں۔ کیونکہ ارادہ اور عزم اور ان کے خلاف موانعات
 سے مل کر ہی شیرازہ ہستی ترکیب پاتا ہے۔ اسی طرح غالب نے یہ بھی کہا ہے۔ ”آرزو سے
 ہے فکست آرزو مطلب مجھے۔“ اقبال کی طرح غالب کے ہاں بھی ”شوق“ اور ”آرزو مندی“
 کے مضمرات دور رس ہیں۔ اور دونوں کہ حاوی رجحانات کو آشکار کرتے ہیں۔ دراصل آرزو
 اور فکست آرزو دو استعارے ہیں مثبت اور منفی اجزائے حقیقت کے لئے۔ اور ان کا آپس
 میں تبادلیا ہی ہے جیسا کہ اجرام فلکی کا تھلاپ باہمی اور آپس میں ٹکراؤ یا کم از کم ایک
 دوسرے سے انحراف اور انعطاف۔ جس سے وجود ابھرتے ہیں۔ اور اسی طرح نفس انسانی کے
 بطون میں بھی مختلف اور متضاد محرکات کے درمیان جنگ چھڑی رہتی ہے۔ اخلاقی تصورات یا
 CATEGORIES اور انسانی صفات میں بھی شراد اور انہاد نہیں ہے۔ چنانچہ طبعی
 کائنات میں بھی ”عمل کی دنیا میں بھی“ اور انسانی صفات کے عرصے میں بھی تضادات کی آویزش
 کا سلسلہ برابر تجربے کا حصہ بنتا رہتا ہے۔ نشو و ارتقاء کا عمل دراصل ایک پیچیدہ نامیاتی عمل
 کے مرادف ہے، جو طبعی کائنات میں جاری و ساری ہے۔ پرانے FORMS ٹوٹنے اور
 فکست کھاتے رہتے ہیں۔ اور نئے بننے رہتے ہیں، یا یہ کہئے کہ ایک دوسرے میں تحلیل
 ہوتے رہتے ہیں۔ اس ضمن میں غالب نے کہا ہے۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
 خاک میں کیا صورتیں ہو گئی کہ پنہاں ہو گئیں
 جسے ہم ترقی کا نام دیتے ہیں۔ وہ دراصل نئے پیکروں کا ابھرنا ہے۔ جو تضاد کی کوکھ
 سے سر نکالتے ہیں۔ ان نئے پیکروں میں پھر کچھ عرصے کے بعد ایک طرح کی پوست پیدا
 ہو جاتی ہے جسے آپ STAGNATION کہہ لیجئے اور پھر ایک عمل تغلیب کی ضرورت
 محسوس ہوتی ہے اور ایسا مسلسل اور متواتر ہوتا رہتا ہے۔ اس عمل اور رد عمل سے اشیاء کے
 نئے چہرے یا FORMS نمودار ہوتے رہتے ہیں۔ اقبال نے اپنے مفرد انداز میں 'بال
 جبریل' میں کہا ہے۔

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہو گا یہی ہے اک حرفِ عمرمانہ
 قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ
 جس نظم میں یہ شعر وارد ہوا ہے اس کا عنوان ہے 'زمانہ' یہ نظم اقبال نقادوں کے
 تئیں بغایت بے اعتنائی کا شکار رہی ہے۔ غالب کا ذہن شعوری طور پر اس حقیقت کی طرف
 منتقل نہ ہوا ہو گا۔ ان کے زمانے تک مارکس کا جدلیاتی نظریہ تاریخ، جس کی بنیاد جرمین فلسفی
 ہیگل کے فلسفہ نے فراہم کی تھی۔ سامنے نہیں آیا تھا لیکن ایک طرف تو وہ افلاطونی افکار سے
 آگاہی رکھتے تھے جس کا مسلم فلسفیوں کے طفیل یورپ میں چرچا ہوا اور دوسری طرف وہ
 اشراتی فلسفے کے مسلمات اور مقدمات سے بھی ناواقف نہیں تھے۔ وہ یہ جانتے تھے کہ موجود
 اور بین حقیقت کے علاوہ ایک ایسی حقیقت بھی ہے جو اس کے اندر مستور اور ملفوف ہے۔
 ظاہر اور غیر ظاہر کے درمیان جو خلیج حائل ہے غالب اس کا بخوبی عرفان رکھتے ہیں۔ ہیگل نے
 شروع ہی میں یہ ادعا کیا کہ حقیقت بالآخر اپنے جوہر کے اعتبار سے متناقض یا تردیدی یعنی
 CONTRADICTORY ہے ایک تو وہ مخالف ہے جو اشیاء کی معروضی کائنات میں نظر
 آتا ہے اور دوسرا وہ جو منطقی قضیوں یعنی CATAGORIES میں پایا جاتا ہے۔ لیکن ہیگل

کا یہ کہنا بھی تھا کہ پایاں کار خیال کے عمل اور وجود میں کوئی اختلاف نہیں رہ جاتا چنانچہ غالب جب یہ کہتے ہیں۔

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

تو موحّد یا MONIST سے ان کی مراد لازمی طور پر مذہبی معنوں میں واحدانیت میں یقین سے نہیں ہے بلکہ وجود اور خیال میں وحدانیت سے ہے۔ اس سے وحدت ادیان کے نظریے پر استدلال کرنا صحیح نہیں ہے۔ غالب غیر شعوری طور پر ہیگل کے ہم نوا معلوم ہوتے ہیں۔

سطور بالا میں یہ کہا گیا کہ غالب حقیقت کی مختلف العباد کو ایک مدام تفسیر آشنا زاویہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا خیال ہے کہ حقیقت متضادات کی روشنی ہی میں پہچانی جاتی ہے۔ اور انہی کا تحلیل ہوتے رہنا اس کے آگے بڑھنے اور ظاہر ہونے کے لئے ضروری ہے۔ جو فنی تدبیر وہ اسے بے نقاب کرنے کے لئے اکثر کام میں لاتے ہیں۔ اسے استبعادی یعنی PARADOXICAL تکنیک کہا جاسکتا ہے اس میں جو لطافت پنہاں ہے وہ یہ کہ دو مغایم جو ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں یا ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں وہ بالا خرا یک مثبت ادعا یا ASSERTION کی صورت نمایاں ہوتے ہیں۔ اس تدبیر کو برتنے کا ایک ضمنی نتیجہ تو قاری کو ایک طرح کی پراگندگی یا CONFUSION میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن بالا آخر یہ ایک قطعی قضیے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دو ایسے بیانات کے درمیان ربط قائم کرنا جو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہوں۔ ایک طرح کے ذہنی ریاض کا مطالبہ کرتا ہے اور تھوڑے سے پس و پیش اور تدبذب کے بعد آخری نتیجے کی قبولیت ممکن ہوتی ہے۔ اس پورے عمل میں ذہنی چوکنے پن کے علاوہ ایک نوع کے انشراح صدر کی کیفیت ہوتی ہے۔ طنز اور استبعاد یا قول محال میں کسی قدر فرق بھی ہے۔ طنز سے مراد خالی خولی جھلاہٹ یا طعن و تعریض نہیں ہے۔

جیسا کہ عموماً ”ہاور کیا جاتا ہے بلکہ اس کا بنیادی تفاعل ہے۔ ایک ہی تجربے کے مختلف پہلوؤں کو بیک وقت اور اک کی گرفت میں لانا۔ اس کا تعلق معنویت کی توسیع سے ہے اور اچھنبے کے ساتھ انکشاف حال سے بھی۔ قول محال کا غشا ہے دو متضاد مفہیم کو آمنے سامنے رکھنا جس سے بظاہر لٹنی کا پہلو لکھا معلوم ہو لیکن جو ٹچ ہو اثبات معنی پر۔ طنز اور قول محال یا استبعادی بیان دونوں ایک نوع کے ٹیڑھے ترجمے پن یعنی TANGENTIALITY پر بھروسہ کرتے ہیں۔ موخر الذکر میں دو بیانات کا استرداد نہیں ہوتا بلکہ انہیں روبہ درکھنے سے ایک واضح اور غیر مشتبہ اور شفاف نکتے کی طرف اشارہ مقصود ہوتا ہے اور اس کی طرف نظریں اٹھتی ہیں۔ دونوں ہی میں غیر متوقع پیش بینی یعنی ANTICIPATION بھی ملتی ہے۔ اور استعجاب اور خیرگی کا نقش بھی قائم ہوتا ہے۔ انگریزی ادب میں قول محال کا استعمال آسکروائلڈ، برنارڈشا اور چیمسٹرٹن کے ہاں برابر اور بالخصوص ملتا ہے ویسے اس کی پرچھائیاں ادبی فن پاروں میں جہاں تہاں لیکن متواتر ملتی ہیں۔ ٹیکسیر کے ڈراموں خاص طور پر المیہ ڈراموں میں طنز اور استبعاد دونوں کی بڑی ٹیکھی اور جاذب نظر مثالیں موجود ہیں۔ یہاں اس کے مشہور ڈرامے MACBETH کا ذکر ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ جدید تنقید میں استبعاد کو ایک تنقیدی اوزار یعنی CRITICAL TOOL کے بطور بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ہم قدم قدم پر استبعادی حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں اور ادبی تنقید میں بھی اصل مسئلہ یہی ہوتا ہے کہ ہم ان استبعادی بیانات یا حوالوں سے جو ہمیں فنی پارے میں ملتے ہیں۔ کن مثبت نتائج کا استنباط کر سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ طنز یا استبعاد کا استعمال ایک طرف تو ذہن کی برق آسا انتقال پذیری پر دلالت کرتا ہے۔ اور دوسری جانب الفاظ کے نازک اور لطیف رشتوں کے کثیر العناصر یعنی MULTIPLE امکانات سے آگاہی اور ان کے استعمال میں غیر معمولی قدرت اور مہارت پر۔ طنز اور دو معنویت ایک دوسرے سے گہرا علاقہ رکھتے ہیں اور استبعادی بیان کی جڑیں بھی ایک طرح سے دو معنویت میں پیوست ہیں لیکن یہ لحاظ

رہے کہ ذو معنویت خود نگہبستی نہیں ہوتی یہ ہمیں کسی اندھے کنوئیں میں نہیں ڈھکیل دیتی بلکہ اس کے برعکس ہم ناواقفیت کے ZONE سے نکل کر خود افروزی کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ ہمیں حقیقت کی ایسی پہچان کی طرف لے جاتی ہے جسے گرفت میں لایا جاسکتا اور قابل تفہیم بنایا جاسکتا ہے۔ اس پورے عمل میں جو ابہام پوشیدہ ہے اس کا تمام تر تعلق معنی سے نہیں بلکہ الفاظ کی تنظیم اور دروبست سے ملتی ہے۔ اور یہ تھوڑی سی دقت نظر اور محنت فکر کی طالب ہوتی ہے۔ یہ ماننا پڑے گا کہ اس کے مطالعے اور اسے قبول کرنے سے ایک طرح کا لطف بھی حاصل ہوتا ہے اور بالآخر یہ احساس بھی کہ ہم نے آغاز کار میں جس مفہوم کا تعین کیا تھا یا اس کے بارے میں جو شبہا ظاہر کیا تھا وہ اصل حقیقت سے دور تھا۔ انگریزی زبان میں اس کے لئے DOUBLE ENTENDRE کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے۔ جس کا مفہوم بھی یہی ہے کہ الفاظ و تراکیب اور جملے کی پوری ساخت ہی دورخی ہے یہ دورخا پن جو استبعاد یا قول محال کے خیر میں گندھا ہوا ہے پایاں کار ہمارے ذہن کو ایک معتبر مثبت اور قائم بالذات مفہوم تک پہنچا دیتا ہے اور یہی اس کے استعمال کا جواز بھی ہے۔ غالب کے کلام میں جگہ جگہ اس استعبادی رویے کی جس کا ذکر کیا گیا کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار ہمارے اس دعویٰ کے ثبوت میں پیش کئے جاسکتے ہیں کہ ان میں ذہن کو ایک ایسی حقیقت کے دو متضاد پہلوؤں کی طرف منعطف کرانے کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چائے

سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا

درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

ہے نو آموز فنا ہمت دشوار پسند

سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
 اڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا
 نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب
 کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا
 سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
 عبادتِ بحق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا
 محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
 یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا
 جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
 یاں رواں مرگاہ تر سے خون تاب تھا
 عشرتِ قتل گمہ تمنا مت پوچھ
 عبیدِ نگارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا
 قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
 کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا
 اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخی ناز
 جو ہر آئینہ کو طوطی بسل باندھا
 شرحِ اسبابِ گرفتاری خاطر مت پوچھ
 اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا
 کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی
 گھر ترا خلد میں مگر یاد آیا
 دریائے معاصی تنگ آبی سے ہوا خشک

میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا
 مشہد عاشق سے کوسوں تک جو آگتی ہے حنا
 کس قدر یارب ہلاک حسرت پابوس تھا
 مقتلی کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
 پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا
 خانہ ویران سازی حیرت تماشا کیجئے
 صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست
 جلتا ہے دل کہ کیوں نہ اک بار جل گئے
 اے ناتمامی نفس شعلہ بار حیف
 دام ہر موج میں ہے حلقہ صد کام ننگ
 دیکھیں کیا گزرے ہے قطرۂ پہ مگر ہونے تک
 ہے کس قدر ہلاک فریب وفائے گل
 بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہائے گل
 کیا کہوں تاریکی زندان غم اندھیر ہے
 پنیہ نور صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں
 بسکہ ہیں ہم اک تو بہار ناز کے مارے ہوئے
 جلوہ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں
 گردش رنگ طرب سے ڈر ہے
 نم محرومی جاوید نہیں
 وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
 جس نالہ سے شگاف پڑے آفتاب میں

غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
 ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
 طاعت میں تا رہے نہ سے و ابکیں کی لاگ
 دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو
 ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
 ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
 ہے سبزہ زار ہر درو دیوار سے کدہ
 جس کی بہار یہ ہے پھر اس کی خزاں نہ پوچھ
 ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
 کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے
 ہے وہ غرور حسن سے بیگانہ وفا
 ہر چند اس کے پاس دل حق شناس ہے
 جی جلے ذوق فنا کی نائمای پر نہ کیوں
 ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے
 نہ لائی شوخی اندیشہ تاب نوسیدی
 کف افسوس ملنا عمد تجدید تمنا ہے
 شوق ہو گیا ہے سینہ خوشا لذت فراغ
 تکلیف پردہ داری زخم جگر گئی
 ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
 زلف کی پھر سر رشتہ داری ہے
 گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو

شکوہِ جور سے سرگرم جفا ہوتا ہے
 واں کنکر استغنا ہر دم ہے بلندی پر
 یاں نالہ کو اور الٹا دعوے رسائی ہے
 بیخودی تمہید بستر فراغت ہو جو
 پر ہے سائے کی طرح میرا شہستان مجھ سے
 نگہ گرم سے اک اک ٹپکتی ہے اسد
 ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے
 ے کدہ گر چشم ناز سے پاوے شکست
 موئے شیشہ دیدہ ساغر کی نگرانی کرے
 وہ آکے خواب میں تسکین اضطراب تو دے
 مجھے تپش دل مجال خواب تو دے
 ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
 مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے
 طمع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کوں
 آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے
 محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
 اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم لکھے
 جز زخم تنج ناز نہیں دل میں آرزو
 جیب خیال ترے ہاتھوں سے چاک ہے
 محبوبا اشعار سے یہ بخوبی ظاہر ہے کہ غالب کے ہاں اکہرے واضح اور برملا اظہار
 بیان پر نگہ نہیں کیا گیا کہ ان کے ہاں تقریباً ہمیشہ براہ راست کلام کی نفی ملتی ہے۔ استثنائی

صورتوں کے علی الرغم۔ حالی نے اپنی اہم تصنیف 'یادگار غالب' میں ان (غالب) کی ٹیڑھی ترچھی چالوں بالتصریح کا ذکر کیا ہے حالی اپنے اس موقف سے کس حد تک آگاہی رکھتے تھے اس پر قیاس آرائی کا رد شوار ہے لیکن انہیں اپنے صوابدید پر پورا اطمینان تھا اور یہ امر بدیہی ہے کہ وہ اس امر کا بخوبی احساس رکھتے تھے کہ براہ راست انداز گفتگو میں شاید وہ لطف اور ندرت نہیں جو پر پیچ محاورہ خن میں ہے کیونکہ موخر الذکر قاری کے ذہن اور حسیت کو ہمیز کرتا اور اسے بندھے لکے جوابی تاثرات یعنی STOCK RESPONSES سے باز رکھتا ہے۔ یہ بھی عین ممکن ہے کہ انہوں نے نسخہ حمیدیہ میں متدرج کلام اور غالب کے عام انداز بیان سے مرعوبیت کی بنا پر اسی رائے کو مستحکم بنایا ہو۔ بہر حال یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ انداز بیان کی سادگی کوئی مطلق ادبی قدر نہیں ہے یعنی انداز بیان کی سادگی دور اسی کی پردہ دار بھی ہو سکتی ہے۔ حرف "معنی کی ملا جلت یعنی INTERPLAY کسی تسہیل کی رودار نہیں ہے۔ نسخہ حمیدیہ میں استعارہ در استعارہ کی مثالیں وافر تعداد میں دستیاب ہیں اور محاورہ خن پیچ در پیچ ہے۔ متداول دیوان میں ایسا نہیں ہے لیکن محض اس بنا پر ہم نسخہ حمیدیہ میں مشتمل کلام کے تفوق کو ثابت نہیں کر سکتے۔ اگر سادگی کی بجائے شفافیت یعنی TRANSPARENCY کا لفظ استعمال کیا جائے تو بہتر ہوگا اور یہ شفافیت گہرے مطالب کی حامل ہو سکتی ہے اور اس میں ایک طرح کی OBLIQUITY کے لئے بھی گنجائش نکل سکتی ہے۔ شیکسپیر کے شاہ کار ہملت میں مشتمل ترکیب READINES IS ALL اور اسی طرح اس کے دوسرے اہم المیہ کار نامہ کنگ لیئر میں RIPENESS IS ALL سے بڑھ کر شفافیت اور کہاں مل سکتی ہے ان دونوں تراکیب میں جو گھٹاپن یعنی DENSITY ہے اور یہاں جو جہان معنی پوشیدہ ہے وہ اہل علم و بصیرت سے مخفی نہیں۔ مومن کے چیتاں کے برعکس غالب کے ہاں محض الفاظ کا الٹ پھیر نہیں ہے بلکہ خیال اور جذبے کے انسلالات اور لفظ و معنی کو ایک دوسرے کے اندر کھپا کر

ان کی ایسی ہافت اور بناوٹ تیار کرنا جو معلوم و مانوس وابستگیوں کے تانے بانے سے بڑھ کر ہو اور جس سے مفہیم کی کرنیں پھوٹ نکلیں، آسان کام نہیں ہے۔ موجودہ تنقیدی زبان میں اس طرح پورا لسانیاتی DISCOURSE یا سیاق PLURIGISTIC بن جاتا ہے اور غالب کے ہاں یہ ہمیں بہ تمام و کمال نظر آتا ہے تلمیح یا رمزِ بلیغ کے استعمال میں دور کی کوڑی لانے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ لیکن استبعادی بیان میں یہ دیکھنا اور دکھانا ضروری ہوتا ہے کہ جو معانی بظاہر شعر میں موجود ہیں کیا بالآخر ان کے مختلف معانی متبادر ہو رہے ہیں اور اس طرح ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف انتقال ذہنی لازمی اور لابدی ہے۔ اس سے جو تہجیدگی اور غیر متعین یعنی INDETRMINATE کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ وہی دراصل شاعری کی وقعت اور حسن قبول کی ضامن ہوتی اور اس میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔ غالب کے ہاں فکر کے متضاد دھارے آکر مل گئے تھے، اور خود ان کا مزاج لطافت اور دور رس اور ہمہ جہتی کے امتیازات سے متصف تھا۔ لہذا ان کے ہاں الفاظ کے TENTACLES کا پایا جانا محل حیرت نہیں ہے۔ عشقیہ محرکات سے سروکار کے دوران بھی انہیں یہ جستجو اکساتی رہتی ہے کہ کائنات کی علت نمائی کیا ہے؟ اور مظاہر کائنات میں باہمی مناسبت اور مطابقت کس نوعیت کی ہے؟ چنانچہ جب وہ یہ کہتے ہیں:

ہوں میں بھی تماشائی میرنگ تمنا

مطلب نہیں اس سے کہ مطلب ہی برآوے

گو کیا مصرع ثانی میں وہ ایک کاشف اسرار حیات کے معروضی رویے اور لا تعلقی کا

اظہار کر رہے ہیں۔ اور محض جستجوئے حقیقت کو اپنی کدو کاوش ذہنی کا مورد بنانا چاہتے ہیں۔

اسی طرح جب وہ کہتے ہیں:

جز زخم تنغ ناز نہیں دل میں آرنوا

جیب خیال ترے ہاتھوں سے چاک ہے

تو زخم تیغ آرزو سے ان کا منشا محبوب کے غمزہ ناز و ادا کا زخم نہیں ہے بلکہ یہ اسی آرزو کا زخم ہے جسے وہ حقیقت کی جستجو کے لئے اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں۔ اور اسی طرح جذبی زندگی میں بھی وہ صرف شرار آرزو یا زخم 'تیغ ناز کا گھائل ہونا پسند نہیں کرتے بلکہ یہ داعیہ روح خیال کی وسعتوں اور پہنائیوں میں بھی ایک طرح کے FISSURE پیدا کرنے کا سبب بن جاتا ہے۔ حبیب خیال کو چاک کرنے سے دراصل یہی ظاہر کرنا مقصود ہے۔ یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہو گا کہ یورپ کے ازمینہ وسطی کی تاریخ میں مشہور صوفی خاتون JULIAN OF NORWICH نے اپنے ملفوظات میں WOUND OF DESIRE کا ذکر کیا ہے۔ جس سے اس کا دل بری طرح مجروح ہوا تھا۔ اس کی اپنی فکر کے سیاق و سباق میں یہ زخم آرزو ایک وسیلہ اور سہیل ہے۔ حضرت عیسیٰ مسیح کی شخصیت سے قربت حاصل کرنے اور الوہی لذت نایاب سے سرشاری پانے کا۔ غالب نے مسائل تصوف سے اپنے شغف کا اظہار تو کیا ہے۔ ”یہ مسائل تصوف یہ ترابیان غالب“ لیکن یہاں طنزیہ انداز کی شوخی اور تفسن طبع کی ملاوٹ کو ایک محتاط قاری کو کسی طور بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ غالب متصوفانہ تجربے سے کوئی مس نہیں رکھتے تھے۔ حقیقت سے رجوع کرنے اور رابطہ پیدا کرنے کے اسباب متنوع ہیں۔ سائنسی، متصوفانہ، فلسفیانہ اور شاعرانہ اور ان سب کا مقصد پایاں کار اس کی کہنہ کی دریافت کرنا ہی ہے۔ غالب کا سروکار موخر الذکر ویلے سے ہے اور اس کے حصول کا انحصار ان کے ذہن و ادراک کے تفاعل پر اندرونی حاسے اور منطقی اور تجرباتی وسائل پر نہیں وہ استبعادی طریقہ کار کو برتتے ہیں، بہ الفاظ دیگر ایسی لسانیاتی تنظیم یا فریم ورک تیار کرتے ہیں جس کے ذریعے وہ اپنے ایقانات کے ابلاغ کو موثر بھی بنا سکیں۔ اور معنی خیز بھی۔ اس ساری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ حقیقت کی طرف غالب کا اپروج ہیگل کے مانند DIALECTICAL ہے اور ان کی فنی تدبیر استبعاد یعنی PARADOX کا استعمال ہے۔

مَیْنِ عِنْدِ لَیْبِ گَلَشَنِ نَا آفریدِ لاهُوتِ

